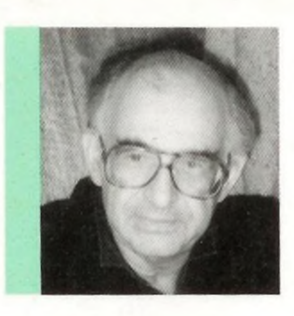
Seymour Chatman

Historia y discurso

La estructura narrativa en la novela y en el cine



Taurus Humanidades



Seymour Chatman, profesor de Retórica en la Universidad de Berkeley, consigue integrar la tradición de la narratología europea de inspiración estructuralista con la teoría de la novela anglosajona derivada de Henry James al abordar la cuestión básica de cómo una *historia,* o sustancia argumental cualquiera, se convierte en un *discurso,* o elaboración artística, mediante una composición formal. Ningún aspecto determinante de ese proceso creativo queda al margen de su consideración, en especial atenta a todo lo relacionado con el papel del público receptor y las huellas que del mismo se perciben en el texto mismo. Texto que en el presente libro es considerado tanto novelístico como fílmico, lo que sin duda representa un original y atractivo planteamiento para los lectores interesados no sólo en la literatura, sino también en el cine.

Teoría y Crítica Literaria



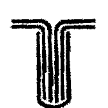


Seymour Chatman

Historia y discurso

La estructura narrativa en la novela y en el cine

Versión castellana
de María Jesús Fernández Prieto


Taurus Humanidades

Historia y discurso

Humanidades/Teoría y Crítica Literaria

Título original:
Story and discurse:
Narrative Structure in Fiction and Film



Juan Bravo, 38. 28006 Madrid
ISBN: 84-306-0130-9
Depósito legal: M. 5229-1990
PRINTED IN SPAIN

Diseño: Zimmermann Asociados, S.L.

Para Elaine

Índice

Prefacio

Los franceses, con su recién descubierto entusiasmo etimológico, han acuñado la palabra *narratologie*, el estudio de la estructura narrativa. La comunidad intelectual anglo-americana sospecha del uso despreocupado del sufijo *-ología*, y quizás con justificación. Sin embargo, lo cuestionable que pueda ser el nombre no tiene nada que ver con la legitimidad del tema. En inglés hay pocos libros sobre el tema de la narrativa en general, aunque las bibliotecas rebosan de estudios sobre géneros específicos: la novela, la épica, el relato, el cuento, la fábula, etc. Más allá del análisis de las diferencias de género queda por determinar lo que es la narrativa *en sí misma*. Los críticos literarios tienden a pensar casi exclusivamente en el medio verbal, aunque consumen historias a diario a través de películas, historietas, cuadros, esculturas, movimientos de danza y música. Estos medios deben tener un sustrato común, si no no se podría explicar la transformación de «La Bella Durmiente» en una película, un ballet, un espectáculo de mimo. Para mí, el planteamiento más interesante de estas cuestiones es el dualista y estructuralista, en la tradición aristotélica. Siguiendo a estructuralistas franceses tales como Roland Barthes, Tzvetan Todorov y Gérard Genette, planteo un *qué* y un *modo*. Al qué de la narrativa lo llamaré su «historia», al modo lo llamaré su «discurso». El capítulo 1 contiene una breve exposición de mi argumento y sus presupuestos. Los capítulos 2 y 3 se centran en los componentes de la «historia»; sucesos y existentes (personaje y escenario). Los capítulos 4 y 5 tratan del «discurso», los medios a través de los cuales se transmite la historia. Este orden es arbitrario en el sentido de que se podrían invertir los dos grupos principales, empezando con el discurso y termi-

nando con la historia. Prefiero el orden aquí expuesto porque me parece que refleja mejor la historia de las teorías sobre la narrativa. (No es que quiera tratar ese tema directamente, sólo voy a incluir unas pocas consideraciones históricas como antecedentes de la cuestión.) Pero, aunque me encantaría hacerlo, no puedo ofrecer al lector la opción tan popular de escoger los capítulos, leer hacia atrás o cosas por el estilo. La teoría, por si sirve de algo, debe leerse como un todo para que sus partes tengan sentido.

Es tan difícil leer una teoría como escribirla es dura, inflexible y pesada. He hecho todo lo posible por hacerla amena, por hacer distinciones estimulantes y no rebuscadas y, sobre todo, por darle validez y demostrarla en la práctica dando ejemplos siempre que me fue posible. A veces, en la génesis del libro, apareció primero el ejemplo, cristalizando la distinción. El arte me ha salvado (si es que me salva) al honrar y documentar los planteamientos que sugiere esta teoría de la teoría. Es más agradable leer sobre los detalles del estilo indirecto libre cuando la prosa académica se mezcla con trozos de Joseph Conrad. Y, desde luego, he tenido que eliminar muchos ejemplos estupendos y difíciles de encontrar para mantener el libro dentro de los límites impuestos para que sea vendible y leíble.

El problema del equilibrio y la amplitud ha sido sumamente importante y debo justificar el que presente esta cantidad de teoría y no más. Mi intención ha sido la de exponer, lo más claro que he podido, las ramificaciones de la dicotomía historia-discurso y explicar las ideas que nos han inspirado a mí y a otros. Por lo tanto he excluido muchos temas narrativos que han interesado a investigadores literarios: invención, mimesis, desarrollo histórico de los géneros, relación de la narrativa con otros aspectos de la literatura, con la antropología, filosofía, lingüística y psicología. No se pueden incluir en un solo volumen todas las cuestiones de interés que afectan a la narrativa, y quizás es mejor no mencionarlas que hacerlo sin integrarlas en la discusión central del libro. Doy una respuesta razonable y moderna a la pregunta: ¿Qué es una narración?, es decir, ¿cuáles son sus componentes necesarios y cuáles son secundarios, y cómo se relacionan entre sí? Pero no quiero (ni puedo) explicar todo lo que hay en una narración. Me intereso, en particular, por la forma en vez del contenido, o por el contenido cuando éste se manifiesta

como forma. Mi objetivo primordial es la forma *narrativa* y no la forma superficial de las narraciones: matices verbales, diseño gráfico, movimientos de ballet. El «estilo», entendido como las propiedades de la estructura del medio, es fascinante y aquellos que hayan leído mi obra saben que le he dedicado muchas horas, Aquí, sin embargo, sólo me preocupo de los detalles estilísticos en la medida en que revelan o participan en movimientos narrativos más abstractos.

Me he centrado especialmente en cuestiones de la estructura narrativa que me parecen destacadas, polémicas o difíciles. En las discusiones de crítica literaria se abusa a menudo de términos como «punto de vista», «corriente de conciencia», «voz narrativa», «narración en tercera persona». Al aclarar la terminología, al hacer los conceptos críticos todo lo viables y a la vez coherentes que sea posible, espero poder explicar los casos complicados, los relatos vanguardistas, los *cas limites*. Me interesa más lograr una teoría que dé cabida a una gran variedad de textos narrativos que acumular un compendio de opiniones establecidas. Agradezco las opiniones contrarias de los lectores interesados. Toco muchas cuestiones de pasada, pero me detengo en aquellas que son problemáticas, especialmente si parece que necesitan una nueva definición. Todo esto son contribuciones a una teoría de la narrativa, no la teoría misma.

Ya que la teoría es metacrítica, cito sin miedo los escritos de críticos y teóricos, de ahí los largos párrafos de Wayne Booth, Mijail Bajtin, Barthes, Genette, Todorov. Mi propósito no es crear polémicas, sino hacer una síntesis de las ideas más convincentes —anglo-americanas, rusas y francesas—. No defiendo ninguna tendencia en particular. Lo que me interesa es la práctica, estoy tentado a decir la conducta, de los teóricos y de los críticos, así como la de los autores y el público.

Una última observación sobre un relato en particular que he citado tanto que se pensaría que tengo intereses creados en él, es «Eveline», de James Joyce. Lo cierto es que tengo un cariño muy especial a este relato, fue el objeto de mi primera incursión en la teoría narrativa, una aplicación demasiado minuciosa de las técnicas de Roland Barhes en 1966. Pero mi continuo interés en «Eveline» es más que sentimental. Al seguir de cerca la historia de mis encuentros con este relato, he descubierto varios niveles analíticos de interés teórico que

probablemente no se me hubieran ocurrido con un relato nuevo. Es más, comparando mi artículo original con este libro, los que no lean francés podrán observar un cierto paralelismo con evoluciones de tipo similar entre los *narratologistes*.

Las traducciones son mías en todos los casos, excepto en los que ya se indica.

Quiero agradecer los amables consejos y críticas de Zelda y Julian Boyd, Eric Rabkin, Jonathan Culler, Bernhard Kendler, Barbara Herrnstein Smith, Susan Suleiman y Thomas Sloane. Y aunque no han leído el presente manuscrito, he aprendido mucho de Robert Alter, Robert Bell, Christine Brooke-Rose, Alain Cohen, Umberto Eco, Paolo Fabbri, Marilyn Fabe, Stanley Fish, Gérard Genette, Stephen Heath, Brian Henderson, Frederic Jameson, Ronald Levaco, Samuel Levin, Louis Marin, Christian Metz, Bruce Morrissette, Raphl Rader, Alain Robbe-Grillet, Robert Scholes, Tzvetan Todorov, y los participantes en el Summer Institute in Aesthetics, en 1977, en Boulder, Colorado, y la School of Criticism, en 1977, en Irvine, California. La obra de Roland Barthes ha sido para mí una fuente de inspiración muy especial.

Agradezco al Comité de Investigación de la Universidad de California en Berkeley su apoyo financiero durante la redacción de este libro. La ayuda de Judith Bloch y Margaret Ganahl en la preparación del manuscrito ha sido inestimable.

Mi agradecimiento a los editores y editoriales que me permitieron usar material ya publicado. Partes del capítulo 2 han aparecido en «Genette's Analysis of Time Relations», en *L'Esprit Créateur*, 14 (1974); del capítulo 1 en «Towards a Theory of Narrative», en *New Literary History*, 6 (1975); del capítulo 4 en «Narration and Point of View in Fiction and the Cinema», en *Poetica*, 1 (1974). Partes del capítulo 5 son reimpresiones del artículo «The Structure of Narrative Transmission» de la edición de Roger Fowler *Style and Structure in Leterature: Essays in the New Stylistics*, copyright de Basil Blackwell, 1975, usado con permiso de la Cornell University Press y Basil Blackwell.

SEYMOUR CHATMAN

Berkeley, California

1. Introducción

«Empieza desde el principio», dijo el Rey,
muy serio, «y sigue hasta llegar al final;
entonces párate.»

Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*

Cuando se acuña un término, éste debe denotar una especie real y una diferencia específica; si no, lo que se consigue es pura palabrería vacía y frívola.

Aristóteles, *La Retórica*

Entre las muchas necesidades apremiantes de la crítica literaria —poética en su sentido amplio— está la de hacer una relación razonada de la estructura de la narrativa, los elementos de la narración, su combinación y articulación. La tarea fue esbozada por Aristóteles, pero sólo esbozada; la *Poética* presenta más problemas de los que resuelve. Hay una rica tradición anglo-americana de estudios sobre la narrativa: Henry James, Percy Lubbock, Wayne Booth. Y menos conocido en este país, pero de gran importancia, es el enorme caudal de obras recientes procedentes de Rusia y Francia.

La tradición formalista rusa, especialmente la obra de Vladimir Propp, hacía hincapié en narraciones sencillas: cuentos folklóricos[1], mitos, *romans policiers*. Sin embargo, la

[1] Ver *Morfologia Skazi* (Leningrado, 1928; versión española: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1987), traducida por Laurence Scott como *The Morphology of the Folktale*, 2.ª ed. (Austin, 1970). Un resumen de los análisis de Propp aparece en el artículo «Les Transformations des contes fantastiques», *Théorie de la littérature*, ed. Tzvetan Todorov (París, 1966), págs. 234-262; y también Claude Bremond, «Le message narratif», *Communications* (1964), 4-10.

narrativa moderna implica nuevas complejidades estructurales. La rígida homogeneidad de la trama y la sencillez de la caracterización que encontramos en los cuentos de hadas rusos no son en absoluto típicos de muchas narraciones modernas. Aún así, se puede aprender mucho de estas investigaciones, en especial sobre la teoría de la trama y la necesidad de separar la estructura narrativa de cualquiera de sus manifestaciones, sean lingüísticas o de otro tipo. Hay que tener en cuenta también algunas desventajas, concretamente el reduccionismo clasificador. A fin de cuentas, ¿qué es lo que constituye una teoría narrativa viable y moderna? [2]

---

[2] La selección más amplia de las obras de los formalistas rusos es una reciente traducción alemana titulada *Texte der Russischen Formalisten*, ed. Juri Striedter (Munich, 1969), en dos volúmenes. Una traducción francesa de una selección más pequeña ha sido hecha por Tzvetan Todorov, con el título *Théorie de la littérature* (París, 1966), que contiene artículos importantes de Eichenbaum, Shklovsky, Jakobson, Vinogradov, Tynianov, Brik y Propp, así como un prólogo evocador de Jakobson y un ensayo introductorio de Todorov. Una selección aún más pequeña está en *Russian Formalist Criticism*, ed. Lee Lemon y Marion Reis (Lincoln, Neb., 1965). Ver también L. Matejka y K. Pormorska, eds., *Readings in Russian Poetics* (Cambridge, Mass., 1971), y L. Matejka e I. Titunik, eds., *Semiotics of Art: Prague School Contributions* (Cambridge, Mass., 1976).

Ahora son ya numerosas las obras relevantes de los estructuralistas franceses; las siguientes son sólo una selección: Claude Lévi-Strauss, «La structure et la forme», en la traducción italiana de Propp, *Morphologia della fiaba*, ed. Gian Bravo (Turín, 1966); Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (París, 1958); Claude Bremond, «Le Message narratif», *Communications*, 4 (1964), 4-32, y «La Logique des possibles narratifs», *Communications*, 8 (1966), 60-76, ambos incluidos en Bremond, *Logique du récit* (París, 1973); Roland Barthes, «Introduction á l'analyse structurale des récits», *Communications*, 8 (1966), 1-27, la traducción inglesa de Lionel Disit apareció en *New Literaty History* (1975), 237-272; A. J. Greimas, *Sémantique structurale* (París, 1966; versión española: *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1987); Gérard Genette, «Frontières du récit», *Communications*, 87 (1966), 152-163, y en particular «Discours du récit», en *Figures* III (París, 1972), 67-682 (que será publicado en versión inglesa por Cornell University Press), que ha tenido una gran influencia en mi propia obra; Tzvetan Todorov, «Les Catégories du récit littéraire», *Communications*, 88 (1966), 125-151, incluido en *Littérature et signification* (París, 1967), «Poétique», en Oswald Ducrot, ed., *Quést-ce que le structuralisme?* (París, 1968), págs. 99-166, «Structural Analysis of Narrative», *Novel*, 3 (Fall 1969), 70-76, y *Grammaire du Décameron* (La Haya, 1970; versión española: *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller JB, 1973); Christian Metz, «Remarques pour une phénoménologie du narratif», en sus *Essais sur la signification au cinéma*, I (París, 1968), 25-35, ya en inglés, *Film Language*, trad. Michael Taylor (Nueva York, 1974), págs. 16-30; y Roland Barthes, *S/Z*, también en inglés, trad. Richard Miller (Nueva York, 1974).

En Alemania y en Holanda una escuela de semiólogos se plantea el

Empezaré haciendo un esquema de la concepción general de la literatura y del arte a partir de la cual se ha creado esta teoría.

NARRATIVA Y POÉTICA

Los formalistas y los estructuralistas discuten que el tema de la poética no es el texto literario en si mismo, sino, para usar la frase de Roman Jakobson, su «literariedad». Para la poética (a diferencia de la crítica literaria) la cuestión no es «¿Qué es lo que hace a *Macbeth* una obra maestra?», sino «¿Qué es lo que hace que sea una tragedia?» Este planteamiento de Tzvetan Todorov resume muy bien la situación:

La teoría literaria [poética, *poétique*] es... distinta, como ocurre en todas las ciencias, de la mera descripción de obras literarias. Porque describir es intentar obtener, en base a ciertas premisas teóricas, una representación racionalizada del objeto de estudio; mientras que un trabajo científico significa discutir y transformar esas premisas teóricas, después de haber experimentado con el objeto descrito. La descripción, en literatura, es un resumen razonado; debe ser hecha de tal manera que los rasgos principales del objeto no se omitan, sino que destaquen aún más claramente. La descripción es una paráfrasis que exhibe (en vez de ocultarlo) el principio lógico de su organización. Cualquier obra es, en este sentido, su mejor descripción posible: completamente inmanente y exhaustiva. Si no podemos contentarnos con la descripción es porque nuestros principios son demasiado diferentes.

A lo largo de nuestra carrera hemos asistido al desarrollo de técnicas cada vez más perfeccionadas para describir la obra literaria. Se pueden identificar, por ejemplo, todos los elementos pertinentes y

---

análisis narrativo desde el punto de vista de la «gramática del texto», intentando extender los procedimientos de la lingüística moderna más allá de la oración a las unidades más amplias del discurso. Ver Teun Van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars* (La Haya, 1972), que incluye una bibliografía enormemente rica, y su revista *Poetics*.

En América han aparecido dos libros que examinan estas tendencias, uno de Robert Scholes, *Structuralism in Literature: An Introduction* (New Haven, 1974; versión española: *Introducción al estructuralismo en la literatura*, Madrid, Gredos, 1981), y el de Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (Ithaca, N. Y., 1975; versión española: *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1979). Gerald Prince ha intentado una formalización de «historias» en términos chomskianos en *A Grammar of Stories* (La Haya, 1973). En cuanto a mis previas ideas sobre el tema, ver «New Ways of Narrative Analysis», *Language and Style*, 2 (1968), 3-36, y «The Structure of Fiction», *University Review*, 37 (1971), 199-214.

constitutivos de un poema, lo mismo ocurre con su disposición relativa, y al final tenemos una nueva presentación del mismo poema, una representación que nos permite penetrar más profundamente en su significado. Pero la descripción de una obra nunca nos lleva a modificar nuestras premisas, simplemente las ilustra.

La manera de proceder del teórico literario [«poetician»] es muy diferente. Si analiza un poema, no es para ilustrar sus premisas (o, si lo hace, lo hará sólo una vez y por razones de instrucción), sino para extraer de este análisis conclusiones que completan o modifican las premisas que le sirven de base; en otras palabras, el objeto de la teoría literaria no son las obras, sino el discurso literario, y la teoría literaria se sitúa al lado de las otras ciencias del discurso que tendrán que ser establecidas para cada una de las clases...

La teoría literaria no puede eludir la literatura en su camino hacia su objetivo discursivo particular y, al mismo tiempo, sólo podrá alcanzar ese objetivo si va más allá de la obra concreta [3].

Bajo esta perspectiva, la teoría literaria es el estudio de la naturaleza de la literatura. No le interesa la evaluación o descripción de una determinada obra literaria por sí misma. No es crítica literaria, sino el estudio de lo «asumido» por la crítica, la naturaleza de las obras literarias y sus partes. Es, como han señalado René Wellek y Austin Warren, un «sistema de métodos» [4].

Lo mismo que la lingüística moderna, la teoría literaria podría también considerar un enfoque racionalista y deductivo en vez del empírico como viene sucediendo. Debería asumir que las definiciones van a tener que hacerse y no descubrirse, que la deducción de conceptos literarios se puede poner a prueba y que por ello es más persuasiva que la inducción. La poética debería elaborar «una teoría de la estructura y el funcionamiento del discurso literario, una teoría que presente una serie [*tableau*] de objetos literarios posibles, de manera que obras literarias existentes aparezcan como ejemplos de casos particulares» [5]. Aristóteles sienta precedente, su *Poética* no es sino una teoría de las propiedades de cierto tipo de discurso literario. Northrop Frye es abiertamente deductivo en *Anatomy of Criticism*. Pero no debemos esperar que obras concretas sean ejemplos puros de

---

[3] *Littérature et signification*, pág. 7.

[4] *Theory of Literature*, 3.ª ed. (Harmondsworth, Inglaterra, 1963), página 19.

[5] Todorov, «Poétique», pág. 103.

nuestras categorías. Las categorías tejen una red abstracta en la que obras particulares encuentran su sitio. Ninguna obra en particular es un espécimen perfecto de un género: novela, épica cómica o lo que sea. Todas las obras tienen una mezcla mayor o menor en su carácter genérico.

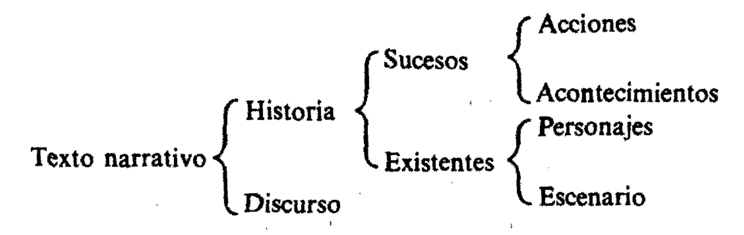
En otras palabras, los géneros son construcciones o compuestos de ciertos elementos. La novela y el teatro, por ejemplo, requieren elementos como trama y personaje, que no son esenciales para el poema lírico; sin embargo, los tres pueden hacer uso de otro elemento: el lenguaje figurativo. Además, normalmente las obras mezclan elementos en cantidades distintas: *Pride and Prejudice* y *Mrs. Dalloway* contienen ejemplos de estilo indirecto libre, pero en *Mrs. Dalloway* la cantidad es mucho mayor, lo que la convierte en un tipo de novela cualitativamente distinta. No debemos dejar que nos desconcierte el hecho de que los textos tienen inevitablemente cierta mezcla, en ese respecto se parecen a la mayoría de los objetos orgánicos. Son sus tendencias generales las que constituyen el tema de la investigación racional.

La teoría narrativa no tiene intereses especiales de tipo crítico. Su objetivo es un armazón de posibilidades por medio del establecimiento de los elementos constitutivos básicos de la narrativa. Para ello coloca textos concretos en el armazón y se pregunta si para encajar necesitan que se ajuste el armazón. No dice que los autores deban o no hacer esto o lo otro. Más bien plantea una cuestión: ¿qué se puede decir de la manera en que se organizan estructuras como la narración? Esta pregunta provoca otras secundarias: ¿De qué maneras se reconoce la presencia o ausencia de un narrador? ¿Qué es la trama, el personaje, el escenario, el punto de vista?

Elementos de una teoría narrativa

Si consideramos a la poética como una disciplina racionalista, podríamos preguntar, lo mismo que el lingüista sobre la lengua: ¿cuáles son los elementos necesarios —y sólo esos— de una narración? La teoría estructuralista sostiene que cada narración tiene dos partes: una historia *(histoire)*, el contenido o cadena de sucesos (acciones, acontecimientos), más lo que podríamos llamar los existentes (personajes, detalles del escenario); y un discurso (*discours*), es decir, la expresión, los

medios a través de los cuales se comunica el contenido. Dicho de una manera más sencilla, la historia es el *qué* de una narración que se relata, el discurso es el *cómo*. Se me ocurre el siguiente diagrama:



Por supuesto, este tipo de distinción ha sido reconocido desde la *Poética*. Para Aristóteles, la imitación de acciones en el mundo real, *praxis*, formaba un argumento, *logos*, del cual se seleccionaban (y posiblemente reordenaban) las unidades que formaban la trama, *mythos*.

Los formalistas rusos también hicieron esa distinción, pero usaron sólo dos términos: la «fábula» (*fabula*), o historia básica, la suma total de sucesos que van a ser relatados en la narración, y a la inversa, la «trama» (*sjužet*), la historia tal y como es contada enlazando los sucesos [6]. Para los formalistas, la fábula es la «serie de sucesos ligados que se nos comunican a lo largo de la obra» o «lo que efectivamente ha sucedido»; la trama es «la manera en que el lector se entera de lo que sucedió», esto es, básicamente, el «orden de aparición (de los sucesos) en la obra misma» [7], ya sea normal (abc), o retrospectivo (acb), o comenzado *in medias res* (bc).

Los estructuralistas franceses también incorporan estas distinciones. Claude Bremond sostiene que existe un

> ... nivel de significado autónomo, dotado de una estructura que puede ser aislada de la totalidad del mensaje: la historia [*récit*]. Así, cualquier tipo de mensaje narrativo (no solamente los cuentos

[6] Victor Erlich, *Russian Formalism: History, Doctrine*, 2.ª ed. (La Haya, 1965), 240-241.

[7] Boris Tomashevsky, *Teorija literatury (Poetika)* (Leningrado, 1925). La sección importante, «Thématique», aparece en Todorov, ed., *Théorie de la littérature*, págs. 263-307, y en Lemon and Reis, eds., *Russian Formalist Criticism*, págs. 61-98. Estas citas están traducidas al inglés del texto francés de Todorov, ed., pág. 268. La distinción entre *fabula* y *sjužet* aparece en la página 68 de Lemon and Reis.

folklóricos), cualquiera que sea el proceso de expresión que usa, manifiesta ese mismo nivel de la misma manera. Es muy independiente de las técnicas en las que se apoya. Puede transponerse de uno a otro medio sin perder sus propiedades fundamentales: el tema de una historia puede servir de argumento a un ballet, el de una novela puede ser llevado al escenario o a la pantalla. Se puede contar una película en palabras a alguien que no la ha visto. Son palabras que leemos, imágenes que vemos, gestos que interpretamos, pero a través de ellos lo que seguimos es una historia, y ésta puede ser la misma historia. La que es narrada [*raconté*] tiene sus propios elementos significativos, sus elementos de la historia [*racontants*]: éstos no son palabras, ni imágenes, ni gestos, sino los sucesos, situaciones y conductas que representan esas palabras, imágenes y gestos [8].

Esta capacidad de transposición de la historia es la razón más poderosa para afirmar que las narraciones son realmente estructuras independientes de cualquier medio. Pero qué *es* una estructura y por qué estamos dispuestos a clasificar una narración como tal. En la mejor introducción breve al tema, Jean Piaget muestra cómo disciplinas tan diversas como las matemáticas, la antropología social, la filosofía, la lingüística y la física han usado la idea de estructura y cómo, en cada caso, se ha recurrido a tres conceptos clave: integridad, transformación y autorregulación. Cualquier grupo de objetos que no tengan estas propiedades características es simplemente una agrupación, no una estructura. Vamos a examinar narraciones en función de estas tres propiedades para ver si son en realidad estructuras.

Evidentemente, una narración es un conjunto porque está constituido de elementos —sucesos y existentes— que son distintos de lo que constituyen. Los sucesos y existentes son individuales y distintos, pero la narración es un compuesto secuencial. Además, los sucesos, en la narración (al contrario de la compilación fortuita), tienden a estar relacionados o ser causa unos de otros. Si tomásemos al azar una serie de sucesos, sacados de una conversación en una fiesta, que hayan sucedido en momentos diferentes y en lugares diferentes a personas distintas, evidentemente no tendríamos una narración (a no ser que insistiésemos en inferir una, posibilidad que discutiré más adelante). Por otra parte, los sucesos de una narración verdadera, como dice Piaget, «aparecen en escena

[8] «Le message narratif», pág. 4.

ya ordenados». A diferencia de una aglomeración de sucesos al azar, aquéllos manifiestan una organización perceptible.

Segundo, las narraciones implican tanto una transformación como una autorregulación. Autorregulación significa que la estructura se mantiene y se cierra en sí misma, en palabras de Piaget, que «las transformaciones inherentes a una estructura nunca llevan más allá del sistema, sino que siempre engendran elementos que le pertenecen y respetan sus leyes... Al sumar o restar dos números enteros, se obtiene otro número entero que cumple las leyes del «grupo aditivo» de los números enteros. Es en este sentido que decimos que la estructura es «cerrada»[9]. El proceso por el cual un suceso narrativo se expresa es su «transformación» (como en lingüística, un elemento de la «estructura profunda» debe ser «transformado» para poder ocurrir en la representación superficial). Cualquiera que sea la manera en que tiene lugar esta transformación —ya sea que el autor elige ordenar la relación de sucesos de acuerdo a su secuencia causal o invertirlos con un efecto retrospectivo— sólo pueden darse ciertas posibilidades. Además, la narración no va a admitir sucesos u otro tipo de fenómenos que no «le pertenecen y respetan sus leyes». Por supuesto, ciertos sucesos o existentes que no sean *directamente* relevantes podrían ser incluidos. Pero en algún momento tiene que mostrársenos su relevancia, si no habría que objetar que la narración está «mal construida».

De manera que la evidencia para llamar a las narraciones «estructuras» parece suficientemente convincente, incluso en el riguroso sentido que le dan los estructuralistas.

Hasta aquí hemos hablado solamente del componente historia de las narraciones. El discurso narrativo, el «cómo», se divide a su vez en dos subcomponentes: la forma narrativa propiamente dicha —la estructura de la transmisión narrativa— y su manifestación —su presencia en un medio de materialización específico: verbal, fílmico, de ballet, musical, de pantomima o lo que sea—. La transmisión narrativa afecta a la relación del tiempo de la historia con el tiempo del relato de la historia, las fuentes o autoridad de la historia: voz narrativa, «punto de vista» y cosas por el estilo. Naturalmen-

[9] Jean Piaget, *Structuralism*, trad. Chaninah Maschler (Nueva York, 1970), pág. 14.

te, el medio influencia la transmisión, pero es importante para la teoría distinguir entre ambos.

¿ES LA NARRACIÓN UNA ESTRUCTURA SEMIÓTICA?

La narración es una estructura: podríamos también preguntar si tiene un significado independiente, es decir, si expresa un significado propio y en sí misma, aparte de la historia que cuenta. La lingüística y la semiótica, la ciencia general de los signos, nos enseñan que una simple distinción entre expresión y contenido no basta para captar todos los elementos de la situación comunicativa. Esta distinción está atravesada por otra que hay entre la sustancia y la forma. El siguiente diagrama resultará familiar a los que han leído a Ferdinand de Saussure y Louis Hjelmslev:

	Expresión	Contenido
Sustancia		
Forma		

Los componentes del plano de la expresión expresan significados, es decir, componentes del plano del contenido. En las lenguas, la sustancia de la expresión es la naturaleza material de los elementos lingüísticos, por ejemplo, los sonidos concretos hechos por voces, o los signos en un papel. La sustancia del contenido (o «significado») es, por otra parte, «la totalidad de los pensamientos y emociones comunes a la humanidad independientemente de la lengua que hablen» [10]. Ahora bien, cada lengua (reflejando su cultura) divide estas experiencias mentales de diferentes maneras. De aquí que la *forma* del contenido sea «la estructura abstracta de relaciones que una lengua en particular impone... sobre la misma sustancia subyacente» [11]. El aparato vocal es capaz de una

[10] John Lyons, *Introduction to Theoretical Linguistics* (Cambridge, 1969; versión española: *Introducción a la lingüística teorética*, Barcelona, Teide, 1986), pág. 56.

[11] *Ibid.*, pág. 55. El ejemplo de John Lyons: la palabra inglesa «brother in law» («cuñado») se puede traducir al ruso por *zjatj*, *shurin*, *svojak* o *deveri;*

inmensa variedad de sonidos, pero cada lengua selecciona un número relativamente pequeño para expresar sus significados. El inglés, por ejemplo, hace una triple distinción entre los sonidos de las vocales alveolares, como en el caso de *beat, bit* y *bait,* mientras que la mayoría de las otras lenguas europeas tienen sólo dos variaciones dentro del mismo espectro fónico: en francés, por ejemplo, tienen las vocales que aparecen en *qui* y *quai,* pero no hay nada en el medio. De manera que los lingüistas distinguen la *sustancia* de la expresión (fónica), los innumerables sonidos audibles usados por una lengua determinada, de la *forma* de la expresión, la pequeña serie de fonemas distintos o gama de oposiciones fónicas que la caracterizan.

Si la estructura narrativa es realmente semiótica, es decir, comunica significados de por sí, además del contenido parafraseable de la historia, entonces podría explicarse en función de la ordenación cuatripartita vista más arriba. Debería incluir 1) una forma y una sustancia de la expresión, y 2) una forma y una sustancia del contenido.

¿Cuál es el campo de la expresión dentro de la narración? Precisamente el discurso narrativo. La historia es el contenido de la expresión narrativa, mientras que el discurso es la forma de esa expresión. Hay que distinguir entre el discurso y su manifestación material: en palabras, dibujos o lo que sea. Esta última es claramente la *sustancia* de la expresión narrativa, aun cuando la manifestación sea de manera independiente un código semiótico. Pero normalmente unos códigos sirven a otros de sustancia: por ejemplo, Barthes ha demostrado que en el mundo de la moda los códigos del vestir «disfrutan de la categoría de sistemas solamente en la medida en que son transmitidos por el lenguaje, que extrae sus significados (en la forma de usos o razones)». Termina diciendo que «es... difícil concebir un sistema de imágenes y objetos cuyos *significados*

«y... *zjatj* debe ser traducido a veces por *son-in-law (yerno).* Sin embargo, de esto no se debe sacar la conclusión de que la palabra *zjatj* tiene dos significados y de que en uno de sus significados es equivalente a las otras tres. Las cuatro palabras tienen diferentes significados en ruso. Lo que ocurre es que el ruso une (en *zjatj)* los conceptos de marido de la hermana y marido de la hija, pero diferencia el hermano de la esposa *(shurin),* el marido de la hermana de la esposa *(svojak)* y el hermano del marido *(deverj).* De modo que realmente en ruso no hay una palabra que significa "cuñado", como tampoco hay una palabra que signifique "zjatj" en inglés».

puedan existir independientemente del lenguaje»[12]. Y precisamente de la misma manera, las narraciones son *langues* transmitidas a través de *paroles* de comunicación verbal concreta o de otro tipo.

En cuanto al contenido narrativo, éste también tiene una sustancia y una forma. La sustancia de los sucesos y de los existentes es todo el universo o, mejor dicho, el conjunto de posibles objetos, sucesos, abstracciones, etc., que pueden ser «imitados» por un autor (director de cine, etc.). Por lo tanto:

	Expresión	Contenido
Sustancia	Medios de comunicación en la medida en que pueden comunicar historias (algunos medios son sistemas semióticos por derecho propio).	Representaciones de objetos y acciones en mundos reales e imaginarios que pueden ser imitados en un medio narrativo, tamizados por los códigos de la sociedad del autor.
Forma	Discurso narrativo (la estructura de la transmisión narrativa) que consiste en elementos compartidos por narraciones en cualquier medio que sea.	Componentes de la historia narrativa: sucesos, existentes y sus conexiones.

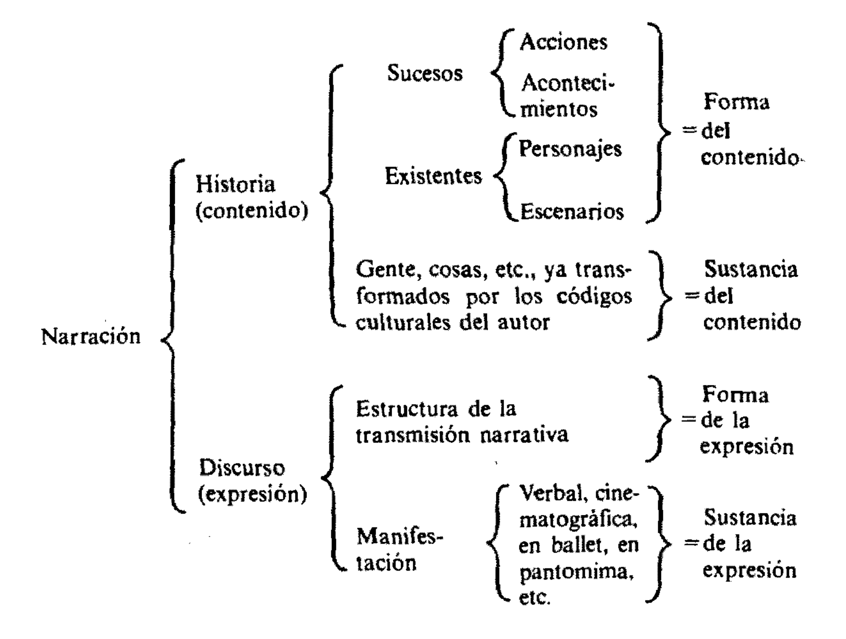
Pero qué significa en la práctica decir que la narración es una estructura de significado propio. La cuestión no es «¿Qué significa cualquier historia determinada?», sino más bien «¿Qué significa la narración en sí misma (o la "narrativización" de un texto)?». Los *signifiés* o significados son exactamente tres: suceso, personaje y detalle escénico; los *signifiants* o significantes son aquellos elementos en el enunciado narrativo (en cualquier medio) que representan uno de estos tres, por ejemplo cualquier tipo de actividad física o mental para el primero; cualquier persona (o, en realidad, cualquier entidad que puede ser personificada) para el segundo y cualquier evocación de lugar para el tercero. Creo que está justificado el

[12] Roland Barthes, *Elements of Semiology*, trad. Annette Lavers y Colin Smith (Boston, 1967; versión española: *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón, 1971), pág. 10.

afirmar que la estructura narrativa comunica significados de los tres tipos enumerados más arriba, precisamente porque puede dotar a un texto original, que de otra manera no tendría sentido, de sucesos, personajes y escenario en una relación normal de representación exacta de dichos componentes. Hay dibujos animados en los que un objeto que no tiene ningún contenido es elevado a la categoría de personaje, es decir, adquiere el significado de «personaje» porque ejecuta una actividad antropomórfica (es decir, un movimiento en la pantalla que se ha concebido como un ejemplo de movimiento humano). Un ejemplo sería la película de Chuck Jones titulada *El punto y la raya*, cuyo argumento es aproximadamente el siguiente: una raya corteja a un punto, pero el punto está saliendo con un garabato, una especie de bromista de moda. Pensemos lo que pensemos sobre el punto y la raya como formas geométricas conocidas, seguramente el garabato no nos dice nada hasta que se mueve. Es decir, como dibujo proyectado en una pantalla, nadie lo identificaría como otra cosa que un montón de líneas entrelazadas fortuitamente. Sin embargo, en contexto, en sus evidentes relaciones, a través de movimientos, con el punto y la raya, se convierte en un personaje. (Es verdad que hay un narrador que cuenta la historia con su voz superpuesta, pero la historia podría entenderse igual aunque se viera sin la banda sonora.)

Este libro trata fundamentalmente de la forma de la narración en vez de su sustancia, pero también se hablará de ésta cuando nos parezca que facilita la comprensión de la forma narrativa. Por ejemplo, está claro que las narraciones verbales expresan contenidos narrativos de resumen temporal con más facilidad que las narraciones fílmicas, mientras que estas últimas muestran más fácilmente las relaciones espaciales. Un vínculo visual totalmente gratuito puede enlazar dos tomas (la línea del soporte del tejado de la casa donde pasó su infancia Charles Foster Kane en *Ciudadano Kane* «se convierte» en una cuerda que ata un paquete que le entrega por Navidad su desagradable tutor; las curvas del cuerpo de una joven actriz de Hollywood en la parte de arriba de la basílica de San Pedro en *La Dolce Vita* «se convierten» en la curva de un saxofón que suena roncamente en un club nocturno al aire libre).

Estas últimas consideraciones nos instan a rehacer nuestro diagrama original:



Manifestación y objeto físico

La historia, el discurso y la manifestación deben distinguirse, además, de la mera disposición física de las narraciones: las letras concretas del libro, los movimientos de los actores, bailarines o marionetas, las líneas sobre papel o lienzo, o lo que sea.

La estética fenomenológica resuelve este problema, especialmente Roman Ingarden, que estableció la diferencia fundamental entre el «objeto real» que nos presentan en los museos, bibliotecas, teatros, etc., y el «objeto estético» [13]. El objeto real es la cosa en el mundo exterior: el trozo de mármol, el lienzo con pigmento seco, las ondas sonoras que vibran con ciertas frecuencias, el montón de páginas impresas cosidas en una encuadernación. El objeto estético, por otra parte, es el que comienza a existir cuando el observador experimenta el objeto real de forma estética. Así que es una construcción (o reconstrucción) en la mente del observador.

[13] Roman Ingarden, «Aesthetic Experience and Aesthetic Object», en Nathaniel Lawrence and Daniel O'Conner, eds., *Readings in Existential Phenomenology* (Englewood Cliffs, N. J., 1967), 304.

Los objetos estéticos pueden existir en la ausencia de un objeto real. Se puede tener una experiencia estética a través de objetos puramente ficticios: por ejemplo, podemos «imaginarnos simplemente las "letras" o el sonido correspondiente, como cuando repetimos un poema de memoria». Por eso, el libro (o lo que sea) material no es «una obra literaria, sino sólo un medio para "fijar" la obra, o más bien para hacerla accesible al lector». Hasta cierto punto, la condición física de un libro (u otro instrumento) no afecta a la naturaleza del objeto estético fijado por él: *David Copperfield* sigue siendo *David Copperfield* ya sea leído en una elegante edición de biblioteca o una versión de bolsillo sucia y con manchas de agua. Además, la *simple* lectura no es una experiencia estética, del mismo modo que mirar sin más una estatua tampoco lo es. Son sólo los preliminares de la experiencia estética. El observador tiene que construir mentalmente en algún momento el «campo» o «mundo» del objeto estético.

El objeto estético de una narración es la historia tal y como está articulada por el discurso, lo que Susanne Langer llamaría el objeto «virtual» de la narración[14]. El medio: lengua, música, piedra, pintura y lienzo, o lo que sea, da cuerpo a la narración, la convierte en un objeto real: un libro, una composición musical (ondas sonoras que vibran en un auditorio o en un disco), una estatua, un cuadro. Pero el lector tiene que descubrir la narración virtual penetrando la superficie de su medio. (Ver más abajo la discusión sobre la «lectura» frente a la «lectura profunda».)

INFERENCIA, SELECCIÓN Y COHERENCIA NARRATIVA

Si el discurso es la categoría que incluye todas las expresiones de la historia en cualquiera de los medios que le son posibles (lengua natural, ballet, música «evoçadora», historietas, mimo, etc.), debe ser una categoría abstracta que contiene sólo aquellas características que son comunes a todas las narraciones ya manifestadas. Las características principales son orden y selección. Ya he hablado antes de la primera. La segunda es la capacidad de un discurso para elegir qué sucesos

[14] Susanne Langer, *Feeling and Form* (Nueva York, 1953), pág. 48, y *passim*. La sección sobre la narrativa está en las páginas 260-265.

y objetos en concreto quiere exponer y cuáles insinuar solamente. Por ejemplo, en la relación «completa», que nunca se llega a dar con todos los detalles, el «argumento definitivo» o *logos*, cada personaje, lógicamente, primero tiene que nacer. Pero el discurso no tiene por qué mencionar su nacimiento, puede optar por empezar su historia cuando tiene diez años, veinticinco, cincuenta o cuando mejor le venga. De esta manera, la *historia* es, en cierto sentido, la sucesión de sucesos que presuponen el conjunto total de todos los detalles concebibles, es decir, aquellos que pueden ser proyectados por las leyes normales del universo físico. En la práctica, por supuesto, sólo existe esa sucesión y ese conjunto en concreto que son deducidos por un lector, y hay posibilidades de interpretación distintas.

Una narración es una comunicación. Por ello, presupone dos partes, un emisor y un receptor. Cada parte implica tres personajes diferentes. Del lado emisor tenemos el autor real, el autor implícito y el narrador (si lo hay); del lado receptor, el público real (el oyente, el lector, el espectador), el público implícito y el narratario. (Estas distinciones serán ampliadas en el capítulo 4.)

La modalidad de sentido en que funciona la narración puede ser visual o auditiva, o ambas. En la categoría visual están las narraciones no verbales (pintura, escultura, ballet, historietas puras o «sin palabras», mimo, etc.), además de los textos escritos. En la categoría auditiva están los cantos de los bardos, las narraciones musicales, las obras de teatro radiofónicas y otras representaciones orales. Pero esta distinción oculta un punto en común importante entre los textos escritos y orales. Todos los textos escritos pueden tener una aplicación oral, no están siendo representados pero podrían serlo en cualquier momento. Es decir, son intrínsecamente capaces de ser representados.

Ya se tenga la experiencia de la narración a través de una representación o de un texto, los miembros del público tienen que responder con una interpretación: no pueden evitar el participar en la transacción, tienen que rellenar los huecos con sucesos, rasgos y objetos esenciales o posibles que por varias razones no se han mencionado. Si en una frase se nos dice que Juan se vistió y en la siguiente que se acercó corriendo al mostrador de venta de billetes de un aeropuerto, nos suponemos que entre tanto ocurrieron una serie de sucesos que no

son fundamentales artísticamente, pero que son necesarios lógicamente: coger la maleta, ir de la habitación a la sala y salir por la puerta, luego ir hacia el coche o el autobús o un taxi, abrir la puerta del coche, subirse a él, etc. La capacidad del público para proporcionar detalles admisibles es virtualmente ilimitada, tanto como lo es la de un geómetra para concebir una infinidad de espacios fraccionales entre dos puntos. Lo que no quiere decir que esto lo hagamos en una lectura normal. Sólo nos referimos a una propiedad lógica de las narraciones: que evocan un mundo de detalles potenciales de la trama, muchos de los cuales no se mencionan, pero pueden ser facilitados. Lo mismo ocurre con el personaje. Se puede proyectar cualquier número de detalles adicionales sobre los personajes en base a lo que se nos ha revelado expresamente. Si se describe a una chica como «de ojos azules», «rubia» y «agraciada», asumimos que además tiene una piel clara y sin manchas, que tiene una voz agradable, sus pies son más bien pequeños, etc. (Puede que no sea así, pero entonces tendrán que decírnoslo, y nuestra capacidad de inferencia permanece impertérrita. De hecho, nos ponemos a inferir una gran variedad de detalles para justificar tal «discrepancia».)

De manera que, en cierto sentido especial, se puede decir que las narraciones seleccionan. En los cuadros no narrativos, la selección significa la separación de una parte del resto del universo. Un pintor o fotógrafo enmarca *esta* cantidad de naturaleza imitada y el resto se deja fuera del marco. Dentro del marco el número de detalles presentados explícitamente es una cuestión de estilo más que de estructura general. Un pintor holandés de naturaleza muerta puede incluir una reproducción exacta de las cosas diminutas que existen en el modelo que tiene delante hasta la más pequeña gota de rocío sobre un melocotón, mientras que un impresionista puede pintar con una sola pincelada a un caminante en la lejanía. Sin embargo, una narración, como producto de un número fijo de enunciados nunca puede ser totalmente «completa» de la manera en que lo es una reproducción fotográfica puesto que el número de acciones o propiedades intermedias admisibles es prácticamente infinito. En un cuadro de gran realismo, lo que se muestra viene determinado por lo que el pintor podía ver y eso está en función de la distancia a la que se hallaba de la escena representada. Entonces, la escala contro-

la el número de detalles incluidos. Pero las narraciones no están restringidas a una escala espacial y no sufren tal control: una narración visual, una historieta o película, puede ir de un primer plano a otro general y volver al primero sin problema. Y hay una sucesión virtualmente infinita de detalles imaginables entre los sucesos, que normalmente no se expresan pero que *podrían* expresarse. El autor selecciona aquellos sucesos que él piensa que bastan para dar la idea de sucesión necesaria. Normalmente, el público se contenta con aceptar la línea argumental general y rellenar los intersticios con el conocimiento que ha adquirido en su vida cotidiana y en su experiencia del arte.

Hasta aquí hemos examinado los huecos que son comunes a todas las narraciones, en el medio que sea. Pero hay también un tipo de circunstancias indeterminadas, que los fenomenólogos llaman *Unbestimmtheiten*, que surgen de la naturaleza peculiar del medio. Éste puede estar especializado en ciertos efectos narrativos y no otros. El cine, por ejemplo, puede, y habitualmente lo hace, presentar fácilmente a personajes sin revelar lo que piensan. Por regla general hay que inferir lo que piensan por lo que dicen o hacen en la pantalla. A la narración verbal, por otra parte, le resulta difícil este tipo de restricción, incluso Ernest Hemingway, tan empeñado en evitar la exposición directa de los pensamientos y percepciones de sus personajes, a veces «se cuela». Y a la inversa, la narrativa verbal puede preferir no presentar ningún aspecto visual, digamos, la ropa de un personaje. Puede permanecer totalmente *unbestimmt* sobre esto o describir la ropa de manera general: «Iba vestido con ropa de calle». El cine, sin embargo, no puede evitar una representación muy precisa de los detalles visuales. No puede «decir» simplemente: «Un hombre entró en la habitación». Éste tiene que ir vestido de alguna manera. En otras palabras, la vestimenta, *unbestimmt* en la narrativa verbal, tiene que ser *bestimmt* en un película.

Otra restricción sobre la selección y la inferencia es la *coherencia*. Los existentes narrativos deben permanecer iguales de un suceso a otro, si no, debe haber una explicación (implícita o explícita). En una historia como «Pedro cayó enfermo. Pedro se murió. Pedro fue enterrado», suponemos que se trata del mismo Pedro en todos los casos. En el ejemplo de E. M. Forster: «El rey se murió y luego la reina se murió de pena», suponemos que la reina era en realidad la

esposa del rey. De lo contrario, tendría que haber alguna explicación de la muerte de la reina, por ejemplo: «Aunque no lo conocía, se murió de la pena que sentía por la decadencia de las casas reales.» Tiene que haber algún principio de coherencia, una sensación de que la identidad de los existentes es fija y continua. Lo que no está claro es si los sucesos deben o no estar vinculados causalmente.

El que el lector haga inferencias narrativas es un tipo de interpretación de bajo nivel. Quizás ni siquiera merece ese nombre, puesto que el término «interpretación» está ya aceptado como sinónimo de «exégesis» en la crítica literaria. Esta acción de relleno narrativo se olvida con demasiada facilidad o se supone que no tiene mayor interés, un mero acto reflejo de la mente del lector. Pero no tenerlo en cuenta es un error de la crítica porque este tipo de inferencia es radicalmente distinto del que requiere el género lírico, expositivo, y otros.

Esquema de la estructura narrativa

El discurso narrativo consta de una secuencia conectada de *enunciados* narrativos, en donde el «enunciado» es muy independiente del medio expresivo concreto. Incluye el enunciado de ballet, el enunciado lingüístico, el enunciado gráfico, etc. (La naturaleza de esta conexión será tratada en el capítulo 2.) «Enunciado narrativo» y «enunciar narrativamente» se usan aquí como términos técnicos de cualquier expresión de un elemento narrativo visto independientemente de la sustancia en que se manifiesta. El término tiene un sentido general discursivo, no gramatical. Por ejemplo, un enunciado narrativo puede ser manifestado por preguntas u órdenes y también por construcciones declarativas en la lengua natural.

Las narraciones son comunicaciones y por eso se pueden imaginar fácilmente como un movimiento de flechas de izquierda a derecha, del autor al público. Pero tenemos que distinguir entre autores y públicos reales e implícitos: solamente los implícitos son inmanentes a la obra, construcciones de la transacción-narrativa-como-texto. El autor y el público real evidentemente se comunican, pero sólo a través de sus equivalentes implícitos. Lo que se comunica es la *historia*, el

elemento de contenido formal de la narración, y se comunica por el *discurso*, el elemento de expresión formal. Se dice que el discurso «enuncia» la historia y estos enunciados son de dos tipos: *proceso* e *inacción*, dependiendo de si alguien hizo algo o algo sucedió, o si algo simplemente estaba en la historia. Los enunciados de proceso están en la modalidad del HACER o SUCEDER, no como palabras concretas en inglés o cualquier otra lengua natural (éstas forman la sustancia de la expresión), sino como categorías de la expresión más abstractas. La frase «Se clavó un puñal» y un mimo hundiéndose un puñal imaginario en el corazón manifiestan el mismo enunciado narrativo de proceso. Los enunciados de inacción están en la modalidad del ES. Un texto que consistiera enteramente en enunciados de inacción, es decir, declarase sólo la existencia de una serie de cosas, tan sólo podría implicar una narración. Los *sucesos* pueden ser lógicamente esenciales o no («núcleos» frente a «satélites»). Y además, son *actos* o *acciones*, en los que un existente es el agente del suceso, o bien son *acontecimientos*, en los que el existente es el sujeto paciente. Un existente, a su vez, puede ser un *personaje* o un elemento del *escenario*, una distinción que se basa en si realiza o no una acción significativa para la trama. Un enunciado de inacción puede comunicar uno de estos dos aspectos o ambos: la identidad de un existente o una de sus cualidades, por ejemplo, sus rasgos (ver el capítulo 3).

Se puede decir que un enunciado de proceso *relata*, o bien *representa*, un suceso dependiendo de si éste está presentado explícitamente, es decir, expresado como tal por un narrador, o no. Estas distinciones ya fueron advertidas por los clásicos. La diferencia entre la narración propiamente dicha, la relación de un suceso (tema del capítulo 5) y la representación, su presentación no mediatizada (tema del capítulo 4), corresponde a la clásica distinción entre *diégesis* y *mimesis* (en el significado que les da Platón) o, en términos actuales, entre *contar* y *mostrar*. El diálogo es, por supuesto, la representación de tipo superior. El contraste entre la narración propiamente dicha y la representación se demuestra en las dos formas básicas que hay para describir el habla de un personaje —el estilo indirecto y el directo: «Juan dijo que estaba cansado» frente a «Estoy cansado [dijo Juan]»—. El primero implica necesariamente que una persona cuenta lo que dijo Juan, mientras que el segundo simplemente presenta a

Juan diciendo algo, en presencia del público, por así decirlo.

Del mismo modo, un enunciado de inacción puede ser no mediatizado, es decir, que *expone*, o mediatizado, es decir que *presenta*. Ésta es la diferencia entre «Juan estaba enfadado» y «Por desgracia, Juan estaba enfadado». Atravesando esta distinción está la del aspecto: El enunciado de inacción puede *identificar* («Juan era oficinista»), o *calificar* («Juan estaba enfadado»).

Además, los sucesos pueden implicar o *indicar* a los existentes y, viceversa, los existentes pueden *sugerir* sucesos. Por ejemplo: «Juan sedujo a María» indica que «hay un personaje llamado Juan» y que «Juan es un seductor»; mientras que «Juan es un perdedor» sugiere que «Juan ha perdido muchas veces y seguirá perdiendo». Finalmente, un suceso puede implicar otro; un existente, otro: «Juan asesinó a María» implica que «Luego fue capturado» o que «Escapó a la justicia»; «Juan es un asesino» implica que «No es una buena persona».

«Juan se fue» o «Juan era alto» se acercan, lo más que una narración puede hacerlo, a la imitación escénica, un actor que sale de la escena o la elección de un actor alto en vez de uno bajo. De manera que parece razonable llamar a los enunciados narrativos de tales acciones y exposiciones «no narrados». Pero «Por desgracia, Juan se fue» o «Por desgracia, Juan era alto» presuponen necesariamente un hablante que se ha encargado de juzgar lo que es y lo que no es una desgracia. Está claro que son enunciados interpretativos y la interpretación implica que hay un narrador.

Evidentemente, en un sentido estricto, todos los enunciados son «mediatizados», puesto que alguien los ha hecho. Incluso el diálogo tiene que ser inventado por un autor. Pero está muy claro (y establecido en la teoría y la crítica) que debemos distinguir entre el narrador, o hablante, el que nos está «contando» la historia, y el autor, el inventor absoluto de la fábula, que decide también, por ejemplo, si incluir un narrador y, si lo incluye, lo prominente que va a ser. Existe la convención fundamental de ignorar al autor, pero no al narrador. El narrador puede estar «representado» —un personaje real (como Marlow de Conrad) o un intruso (el narrador de *Tom Jones*)—. O puede estar «ausente», como en algunas de las historias de Hemingway o Dorothy Parker que contienen sólo diálogos y acción sin comentario. El «narrador»,

cuando aparece, es una entidad demostrable y reconocible inherente a la narración misma. Toda narración, incluso las que son totalmente «mostradas» o no mediatizadas, tiene en última instancia un autor, el que la ideó. Pero «narrador» no debiera usarse en este sentido. Sólo debiera significar el alguien, persona o presencia, que realmente cuenta la historia a un público, sin que importe que apenas se evoque su voz o el oído atento del público. Una narración que no nos sugiere esta presencia, que ha tratado evidentemente de eludirla, puede con razón ser llamada «no narrada» o «innarrada». (La aparente paradoja es sólo terminológica, viene a resumir «una narración que no está contada explícitamente» o «que evita dar la impresión de ser contada».) Por tanto, no hay ninguna razón para proponer una tercera categoría narrativa (como «dramática» u «objetiva», o algo por el estilo) puesto que ésa sería esencialmente una «narración "no narrada"».

Podría parecer que la discusión de los existentes es superflua o al menos secundaria en una teoría narrativa básica. Pero no se pueden explicar los sucesos sin reconocer la existencia de cosas que causan o son afectadas por esos sucesos. En el plano del discurso, no se puede hacer ningún enunciado de un suceso, en el medio que sea, que no incluya un sujeto. Es verdad, por supuesto, que la narración puede tener muy poca o incluso no tener descripción representada, pero una narración sin un agente que realice acciones es imposible. Esto supone un tipo básico de descripción, por ejemplo, si no se nos cuenta (o muestra) absolutamente nada de alguien excepto qua ama a una mujer, al menos tenemos la descripción implícita «Es un amante» (el personaje ha sido «indicado» por un enunciado de proceso).

Como ejemplo, vamos a considerar una narración en dibujos, en vez de palabras, en parte para subrayar el carácter general de los componentes de la narración (pueden aparecer en medios distintos a la lengua natural) y en parte porque en el resto de este libro se darán solamente ejemplos verbales o filmicos. Las narraciones pictóricas han sido corrientes durante siglos, como atestiguan la tapicería de Bayeux y cuadros como *La Danza de Salomé y la decapitación de San Juan Bautista,* de Benozzo Gozzoli. En su forma más sencilla, la narración pictórica representa sucesos en una secuencia clara, digamos de izquierda a derecha, por analogía con los alfabetos occidentales. Pero el orden puede variar: en el cuadro de

La danza de Salomé y la decapitación de San Juan Bautista, de Benozzo Gozzoli, Galería Nacional de Arte, Washington, D.C. Colección de Samuel H. Kress.

Gozzoli, por ejemplo, Salomé baila para Herodes en el extremo derecho del cuadro, y un suceso posterior, un soldado que sostiene la espada sobre la cabeza de San Juan, ocurre en el extremo izquierdo. Y el suceso final ocurre en el centro: Salomé le da la cabeza a su madre.

EJEMPLO DE HISTORIETA

Las narraciones pictóricas pueden dividirse en viñetas, la técnica de la historieta moderna. Las historietas sin diálogo, pies, o bocadillos, son ejemplos relativamente puros (si bien banales) de la narración en forma pictórica y como tales ilustran convenientemente mi diagrama de la situación narrativa.

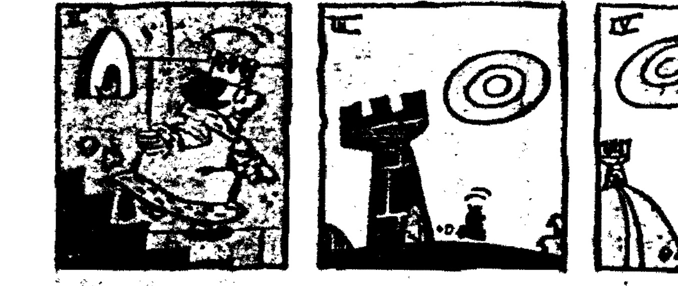
La historieta que he elegido apareció en 1970 en el suplemento dominical del *Chronicle* de San Francisco. Para facilitar la discusión he numerado las diez viñetas del 0 al IX (el 0 contiene un título introductorio o «de portada»). A excepción del bocadillo en la I y de los letreros en la IV, VI y VII, es una narración sin palabras. Incluso esas palabras podrían haber sido reemplazadas por indicaciones visuales para distinguir el casino de la casa de empeños. Las tres bolas tradicionales podrían haber sido usadas para ésta y quizás un par de dados para el otro. Pero tal y como está, el medio es una mezcla: hay que distinguir entre 1) el dibujo, ya sea figurativo o de convención estilizada, y los dos usos de las palabras: 2) el diálogo (con la convención de las historietas de los «bocadillos») y 3) la inscripción (letreros que identifican los dos edificios).

La historieta puede expresarse con estas palabras: *Había una vez un rey. Desde la torre de su castillo vio algo a través de sus prismáticos «que parecía divertido». Bajó corriendo y salió del castillo, y pronto llegó al Casino Real. Jugó a los dados y perdió. Cuando se iba todo deprimido dio con la Compañía Real de Préstamos. Se le ocurrió una idea muy astuta. Empeñó su corona por un saco de monedas para poder volver al Casino Real a seguir jugando.*

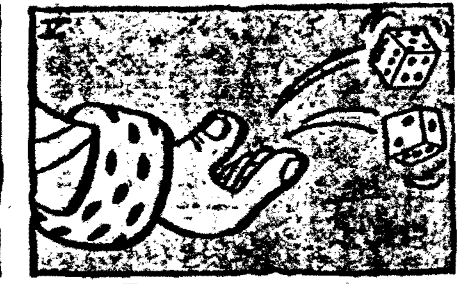
Éstos son enunciados narrativos abstractos, de ahí que los haya puesto en cursiva. Esta versión en lengua española no es en absoluto la historia *per se*, no es sino una manifestación más (si bien más pobre) de ésta. La historia, en un sentido


0
CHISTES BREVES
by FRANK O'NEAL


I
¡PARECE DIVERTIDO!


II
III


IV
Casino Real


V


VI
Casino Real
VII
Cía. Real de Préstamos
VIII
IX
Cía. Real de Préstamos
CASINO
O'NEAL

técnico de la palabra, existe sólo a un nivel abstracto; cualquier manifestación ya supone la selección y orden realizados por el discurso y expresados por un medio en concreto. No hay manifestaciones privilegiadas.

Además, aunque lo dicho es una descripción bastante completa, creo yo, de «lo que sucede» en la historia, sólo hace referencia a algunos de la infinidad de sucesos posibles. Por ejemplo, la existencia misma del rey presupone el hecho de su nacimiento, su realeza presupone la existencia de un padre (o ancestro) que era rey, el hecho de su coronación, etc. Éstos son esenciales (si bien triviales) para la comprensión de la historia. Incluso en esta simple historia se dejan sucesos importantes a la inferencia del lector. El suceso crucial, cuando pierde a los dados, ocurre en el espacio que hay entre la viñeta V y la VI (lo mismo que el asesinato en *Le Voyeur* de Robbe-Grillet que tiene lugar en un «agujero» de la trama). El dibujante podía haber mostrado a un crupier quitándole el dinero al rey, pero prefirió no hacerlo, dejándole al lector el trabajo de inferirlo. Inferimos el suceso principal por medio de los existentes: el aspecto deprimido del rey en la viñeta VI, en contraste con su animación en la II y la IV, sus brazos caídos y sin vida y las comisuras de los labios hacia abajo. En otras palabras, en términos del diagrama, el enunciado estático *El rey está deprimido* sugiere el suceso de su pérdida en el juego.

Pasemos ahora a examinar algunos de los enunciados narrativos abstractos de esta historia.

Desde la viñeta 0 sacamos la conclusión de que *Hay un rey* [un enunciado estático no mediatizado expone (identifica) a un personaje, manifestado por un sencillo dibujo figurativo, especialmente la corona terminada en puntas y el cuello y los puños de armiño]; *El rey está entusiasmado* (un enunciado estático expone un rasgo del personaje, manifestado por un modelo convencional, las líneas curvas sobre los ojos que sugieren movimiento), y *El rey está mirando por los prismáticos* (un enunciado de proceso representa una acción, manifestada por un dibujo figurativo). Estos sucesos están en la historia. El discurso es principalmente no mediatizado, es decir, no hay un narrador audible o visible. Sin embargo, hay una característica discursiva importante expresada por el hecho de que lo que el rey ve a través de los prismáticos ha sido suprimido a propósito de esta viñeta, y por lo tanto

nosotros tampoco podemos verlo. Está claro que se nos invita a compartir el punto de vista o perspectiva del rey, en lo que los cineastas llamarían un «eje de miradas». (Para el «punto de vista» ver el capítulo 4.) Más adelante, especialmente empezando en la viñeta IV, ya miramos con objetividad *al* rey, y no *con* el rey, el punto de vista varía. Desde la viñeta I podemos hacer una lectura profunda de enunciados narrativos como *Hace un día soleado; El rey está en la torre; Piensa para sus adentros...* (manifestado por un modelo convencional, a saber, una nube de diálogo que lleva la indicación del «pensamiento» visual, es decir, nubes separadas de tamaño decreciente); *...«parece divertido»* (manifestado por el pensamiento del rey, en palabras impresas), y *Hay un edificio más abajo y a la derecha.*

Se pueden hacer ciertas inferencias adicionales: suponemos que hace un día de sol por la existencia del objeto elíptico (rojo). El hecho de que no sea perfectamente redondo resulta un poco confuso hasta que, al relacionarlo con los anacrónicos prismáticos (y luego, con la loca inclinación de la torre), hacemos una inferencia del tipo: «Estos sucesos tienen lugar en un mundo de locos». Que se trata de la torre del rey es evidente dado nuestro conocimiento común sobre los reyes, a través de lo que Barthes llama el Código Cultural, Gnómico o Referencial[15]. El enunciado verbal «Parece divertido» explica el interés y la excitación que revelan las cejas enarcadas en la viñeta 0, y ambos son confirmados por la línea ascendente de la boca en la viñeta I, que muestra una sonrisa de ansioso interés. Seguimos estando asociados al punto de vista del rey, pero aún no está claro cuál es el objeto de su atención. Dado que está mirando en la dirección del edificio, la «diversión» debe estar allí, o bien está en algún sitio fuera de la viñeta.

En la viñeta II, tenemos *Hay un pájaro posando en una ventana de la torre; El rey baja... corriendo las escaleras* (expresado por el momento en que ambos pies no tocan el suelo); *... rápidamente...* (manifestado por el dibujo convencional de la nube de polvo detrás de él y las «líneas curvas de movimiento» sobre su cabeza).

La viñeta III tiene *El rey corre hacia el edificio que «parece divertido»* (usando de nuevo el modelo convencional de las

[15] *S/Z*, trad. Richard Miller, pág. 18: «hecho en una voz colectiva y anónima que tiene su origen en la experiencia humana tradicional».

nubes de polvo para indicar «velocidad»). Se infiere que ése es el edificio asociado con la «diversión» porque no se ve ningún otro edificio y porque se parece al de la viñeta I. En la viñeta IV, *El rey va a entrar en el Casino Real* (lengua natural usada como inscripción en el letrero). Se infiere que el Casino Real es el sitio que «parecía divertido» puesto que es el objetivo (direccional) hacia el que el rey se ha dirigido desde la primera viñeta. *El rey tiene deseos de divertirse* (por la sonrisa de su cara).

En la viñeta V, *El rey echa los dados* (métodos convencionales que muestran dos tipos de movimiento impartidos a los dados). Se deduce que efectivamente el rey entró en el Casino Real entre las viñetas IV y V por el conocimiento cultural de que echar los dados se hace normalmente en los casinos. El acto se muestra en una sinécdoque visual («primer plano» en lenguaje cinematográfico), sólo se ven la mano y el puño del rey mientras echa los dados.

La viñeta VI tiene *El rey se marcha despacio* (ambos pies están en el suelo); *El rey está deprimido* (la boca hacia abajo y los brazos colgando a los lados). Inferimos, de nuevo «gnómicamente», que el rey ha perdido todo el dinero que llevaba encima. Un suceso anterior se infiere del enunciado estático de un existente. En la viñeta VII, *El rey se topa con la Compañía Real de Préstamos* (líneas curvas que muestran la «toma doble»; inscripción en lengua natural que identifica la compañía de préstamos).

En la viñeta VIII, *El rey tiene una idea*, aunque, en realidad, esta inferencia está sacada de un enunciado estático como *El rey parece pensativo* (que se interpreta por la mano colocada sobre la boca); *El rey parece muy astuto* (comunicado por un gesto, el ángulo «diabólico» de las cejas del cual inferimos, por metonimia, «El pensamiento del rey es malévolo»; así que un enunciado estático es inferido de otro enunciado estático). La viñeta IX muestra *El rey saliendo de la Compañía de Préstamos con un saco de dinero* (símbolo que hace las veces de pie); ... *sin su corona*... (ausencia de un accesorio previamente representado), de lo cual inferimos que el rey ha empeñado su corona; y *El Rey vuelve al casino*, de lo cual se infiere ... *para seguir jugando*.

Habiendo hecho una lectura profunda de la historia, estamos en posición de interpretar el personaje del rey, que es tonto o algo parecido, o que por lo menos no le da mucha

importancia a su realeza. Así que inferimos un rasgo del personaje a partir de toda la acción, es decir, el conjunto de sucesos ha indicado el personaje del rey. Evidentemente, no tenemos por qué terminar aquí nuestra interpretación. Podemos sacar en conclusión que toda la representación del rey es en vano, puesto que «Real» significa precisamente eso, y tanto el casino como la compañía de préstamos son de su propiedad. Es la única figura humana en toda la narración; el reino entero es suyo y parece que es su único habitante. Pierde dinero contra sí mismo y luego empeña su corona por más dinero del suyo para poder perderlo de nuevo, contra sí mismo. Claro que estábamos avisados de que éste era un mundo de locos. Los que estén interesados en buscar minas de interpretación más profundas, digamos que freudianas o marxistas, pueden intentarlo [16].

«LECTURA» Y «LECTURA PROFUNDA»

Aunque este capítulo ha tratado a la historia como un objeto, no quiero insinuar que es un objeto esencial en sí mismo, separado del proceso por el cual aparece en la conciencia del «lector» (incluyendo en este término no sólo los lectores en sus sillones, sino también el público en los cines, ballets, teatros de marionetas, etc.). He intentado demostrar el proceso por el cual se hace una lectura profunda de las características narrativas relevantes a través de un tipo de manifestación no verbal, en concreto la historieta. Este tipo

[16] El lector avisado hace otra interpretación distinta de la historieta. Fijándose en que supone «una gran diferencia» que el Casino *Real* está siendo anunciado simplemente como «Casino» en el letrero de la última viñeta, piensa que a pesar del «Real» el rey no es el dueño del casino ni de la compañía de préstamos. Si lo fuera: a) no necesitaría la compañía de préstamos, y b) no le hubieran pedido su corona como prenda. El mundo de *Chistes Breves* viene dado inicialmente por el rey mirando entusiasmado a través de los prismáticos. Por tanto, se trata de un mundo moderno, con tecnología avanzada, en el que el rey está aislado ... en su torre. Con la esperanza de que su situación mejore, baja a un mundo que *parece* ser suyo. Pero luego nos enteramos de qué no lo es. El núcleo de la verdad se refiere aquí a todos nosotros y no necesita (aunque lo confirmaría) una interpretación marxista u otra también socioeconómica. La historieta ha provocado otras interpretaciones profundas de mis estudiantes y colegas. La hermenéutica ha encontrado claramente un magnífico medio nuevo para degustar, junto con las tortitas del domingo.

de «lectura profunda» es cualitativamente diferente de la lectura normal y corriente, aunque es tan familiar que parece totalmente «natural». Pero las convenciones están ahí y son cruciales, aun cuando sean muy evidentes y bien conocidas: las imágenes arbitrarias, como la viñeta, las nubes de polvo que indican velocidad y los bocadillos para el diálogo o pensamiento son aprendidas sin esfuerzo por niños muy pequeños, pero lo que está muy claro es que son convenciones. Del nivel de la superficie o manifestación de la lectura, se penetra poco a poco hasta el nivel narrativo más profundo. Éste es el proceso que yo llamo, de manera técnica, *lectura profunda*. La lectura profunda es, por consiguiente, un término «de varios niveles», mientras que la mera lectura es «de un solo nivel». Estoy intentando evitar dentro de lo posible un vocabulario técnico, pero ésta parece una distinción necesaria y la lectura profunda un término relativamente transparente para indicar «la decodificación de las estructuras narrativas superficiales a las profundas». La traducción narrativa de un medio a otro es posible porque se puede interpretar aproximadamente el mismo conjunto de sucesos y existentes.

Por supuesto, este libro está más interesado en la lectura profunda de las narraciones que en la simple lectura superficial de las mismas. No minimizo los problemas que supone la lectura superficial, en sí misma un proceso profundamente cultural y nada «natural». Como prueba están los informes de los antropólogos sobre las dificultades de los aborígenes para entender las imágenes cinematográficas y de vídeo que para nosotros son «evidentes». Pero es en el nivel de la «lectura profunda» donde aparecen los problemas de la clase elemental de literatura, en la que los alumnos entienden el significado de cada frase aislada, pero no le ven el sentido (o un sentido convincente) al texto narrativo en conjunto.

Hagamos, ahora, un examen más detallado de la historia, considerando en primer lugar la dimensión del suceso o trama.

2. Historia: Sucesos

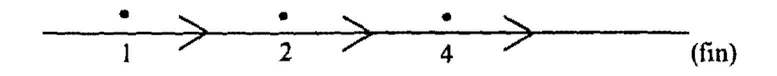
¿Cuál es el maldito significado de la trama,
sino el de traernos cosas buenas?

El duque de Buckinghan, *The Rehearsal*

De los sucesos de una historia se ha dicho tradicionalmente que constituyen una ordenación llamada «trama». Aristóteles definió la trama (*mythos*) como la «disposición de los incidentes». La teoría narrativa estructuralista mantiene que esta disposición es precisamente la operación que realiza el discurso. Los sucesos de una historia son transformados en una trama por el discurso, el modo de su presentación. El discurso puede manifestarse en varios medios, pero tiene una estructura interna cualitativamente diferente de cualquiera de sus posibles manifestaciones. Es decir, la trama, la historia según el discurso, existe en un nivel más general que cualquier materialización en particular, una determinada película, novela o lo que sea. Su orden de presentación no tiene que ser el mismo que el de la lógica natural de la historia. Su función es dar énfasis o quitárselo a ciertos sucesos de la historia, interpretar algunos y dejar que se deduzcan otros, mostrar o contar, comentar o permanecer en silencio, concentrarse en este o aquel aspecto de un suceso o personaje. El autor «puede disponer los incidentes de una historia de muchas maneras. Puede tratar algunos en detalle y apenas mencionar o incluso omitir otros, lo mismo que Sófocles omite todo lo que sucedió a Edipo antes de la plaga de Tebas. Puede observar una secuencia cronológica, puede alterarla, puede usar mensajeros o escenas retrospectivas y así sucesivamente.

Cada disposición produce una trama diferente y de la misma historia se pueden hacer muchas tramas»[1].

Consideremos la trama siguiente: 1) Pedro cayó enfermo. 2) Se murió. 3) No tenía amigos ni familiares. 4) Sólo una persona fue a su funeral. (No es que éstas representen frases españolas reales, sino unidades del nivel abastracto de la «historia»; por eso una película muda podría expresar la unidad número uno mostrando a Pedro desmayándose en la calle o en la cama moviéndose de un lado a otro.) Los enunciados 1, 2 y 4 claramente representan sucesos, son lo que he llamado «enunciados de proceso». Podemos mostrarlos como puntos en una dimensión horizontal que representa el tiempo:



Sin embargo, hay que darse cuenta que el enunciado 3 no es de este tipo: no está en la secuencia cronológica o, mejor dicho, «crono-lógica» (el guión indica que no hablamos sólo del tiempo, sino de la *lógica* del tiempo). En realidad, no es en absoluto un enunciado de proceso de un suceso, no es algo que Pedro u otro hizo o algo que sucedió, sino una cita de uno de sus aspectos o cualidades, es decir, un enunciado estático de descripción. La descripción debe estar claramente expresada por el lenguaje en la narrativa literaria, pero en el teatro o el cine somos simplemente testigos de la presencia física del actor que hace de Pedro.

Pero ¿qué es un suceso en el sentido narrativo? Los sucesos son *acciones (actos)* o bien *acontecimientos.* Ambos son cambios de estado. Una acción es un cambio de estado causado por un agente o alguien que afecta a un paciente. Si la acción es significativa para la trama, al agente o paciente se le llama personaje[2]. Por tanto, el personaje es el sujeto

---

[1] O. B. Hardison, Jr., «A commentary on Aristotle's Poetics», *Aristotle's Poetics* (Englewood Cliffs, 1968), pág. 123.

[2] Al «suceso» se le llama *motivo* en las obras de los formalistas rusos: ver Boris Tomashevsky, en Tzvetan Todorov, ed., *Théorie de la littérature* (París, 1966), pág. 269: «La fábula *[fabula]* aparece como el conjunto de motivos en sucesión cronológica y de causa a efecto; el tema *[sjužet]* aparece como el

narrativo, aunque no necesariamente gramatical, del predicado narrativo. Nuestra discusión está de momento en el nivel abstracto de la historia, separado de cualquier tipo concreto de manifestación. En la manifestación lingüística, al nivel de la frase española real, por ejemplo, el personaje no tiene que ser necesariamente el sujeto gramatical: «Los diamantes fueron robados por el ladrón» o «La policía fue informada de que habían sido robados unos diamantes». En este último caso el personaje ni siquiera aparece en la manifestación, su presencia tiene que ser inferida.

Los tipos principales de acciones que puede realizar un personaje u otro existente son actos físicos no verbales («Juan corrió por la calle abajo»), comentarios («Juan dijo: "tengo hambre"» o «Juan dijo que tenía hambre»), pensamientos (articulaciones verbales mentales como «Juan pensó "tengo que irme"» o «Juan pensó que tenía que irse») y sentimientos, percepciones y sensaciones (que no están articuladas en palabras: «Juan se sentía incómodo» o «Juan vio aparecer el coche»). La teoría narrativa puede usar estos como términos primitivos sin una definición previa (aunque quizás los comentarios pueden ser analizados provechosamente en términos de la filosofía del acto de habla o «ilocucionaria»: ver el capítulo 4).

Un acontecimiento supone un predicado cuyo objeto narrativo es el personaje u otro existente en el que se haya centrado: por ejemplo *La tormenta dejó a Pedro a la deriva.* También aquí, lo que le importa a una teoría general de la narrativa no es la manifestación lingüística misma, sino la lógica de la historia. Por tanto en «Pedro intentó bajar las velas, pero sintió que el mástil cedía y el barco fue alcanzado por una ola enorme», Pedro es el sujeto de una serie de acciones en el nivel de la superficie o manifestación. En el nivel más profundo de la historia es el objeto narrativo, el afectado y no el que efectúa.

---

conjunto de estos mismos motivos, pero según el orden que mantienen en la obra.» Para una explicación excelente de la diferencia entre las nociones de «estado» y «suceso» y entre «suceso-acontecimiento» y «suceso-acción» ver Zelda y Julian Boyd, «To Lose the Name of Action: The Semantics of Action and Motion in Tennyson's Poetry», *PTL*, 2 (1977), 21-32. También distinguen los «actos» de las «acciones»: los primeros son puntuales y las segundas durativas.

SECUENCIA, CONTINGENCIA Y CAUSALIDAD

Desde Aristóteles se ha mantenido que los sucesos en las narraciones son radicalmente correlativos, encadenantes y vinculantes. Su secuencia, dice el argumento tradicional, no es simplemente lineal sino también causativa. Esta causalidad puede estar representada, es decir, ser explícita, o no estar representada, ser implícita. Si consideramos de nuevo el ejemplo de E. M. Forster (un poco cambiado a estos efectos), Forster afirma que «El rey se murió y luego la reina se murió» es solamente una «historia» (en el sentido de «mera crónica»); y que «El rey se murió y luego la reina se murió de pena» es una «trama» porque añade causalidad. Pero lo interesante es que nuestras mentes están acostumbradas a buscar una estructura y si es necesario la proporcionan. A no ser que se les diga lo contrario, los lectores van a suponer que incluso «El rey se murió y la reina se murió» presenta una relación de causa, que la muerte del rey tiene algo que ver con la de la reina. Y lo hacemos con el mismo ahínco con el que buscamos coherencia en el campo visual, es decir, somos propensos intrínsecamente a transformar las sensaciones puras en percepciones. Así que se podría afirmar que la «crónica» pura es muy difícil de conseguir. «El rey se murió y luego la reina se murió» y «El rey se murió y luego la reina se murió de pena» se diferencian desde el punto de vista narrativo sólo en el grado de claridad en el nivel superficial. En el nivel estructural más profundo el elemento causal está presente en ambas frases. El lector lo «entiende» o lo proporciona, infiere que la muerte del rey es la causa de la de la reina. El «porqué» se infiere gracias a nuestras suposiciones normales sobre el mundo, que incluyen el carácter intencional del habla.

En las narraciones clásicas, los sucesos ocurren en agrupaciones: están vinculados unos a otros de causa a efecto, los efectos causan a su vez otros efectos, hasta llegar al efecto final. Y aun cuando dos sucesos no parecen estar interrelacionados de una manera obvia, deducimos que pueden estarlo, bajo un principio más general que descubriremos más adelante.

Aristóteles y los teóricos aristotélicos explican la causalidad según un modelo de probabilidad, Paul Goodman, por ejemplo: «A la relación del poder ser después de las partes ya presentadas y conducentes a otras parte los llamamos "proba-

bilidad", lo mismo que existe una probabilidad de que Macbeth busque de nuevo a las Brujas después de los incidentes, personajes, comentarios y ambiente presentados en los Actos I-III». Sin embargo el mero «poder ser después de las partes» y su contrario «poder ser antes de las partes», claramente no son suficientes para caracterizar a la probabilidad; la palabra importante es «conducente», que implica causalidad. El axioma de Goodman quizás debería mejor empezar: «La relación del seguir (o resultar) de las partes ya presentadas y conducentes a otras partes...». Y continúa diciendo: «El análisis formal de un poema es fundamentalmente la demostración de una probabilidad a través de las partes. O mejor incluso, al principio todo es posible, por la mitad las cosas se hacen posibles, al final todo es necesario»[3]. Ésta es una idea importante: la elaboración de la trama (o por lo menos de algunas tramas) es un proceso en que la posibilidad va disminuyendo o reduciéndose. Las elecciones se vuelven más y más limitadas y la última elección no parece ya una elección, sino algo inevitable.

La discusión de Aristóteles sobre los términos «principio», «mitad» y «final» se refiere a la narración, a los sucesos de la historia tal y como están imitados, y no a las acciones reales mismas, simplemente porque tales términos no significan nada en el mundo real. Ningún final, en la realidad, es definitivo de la manera en que lo es el «Fin» de una novela o película. Ni siquiera la muerte es un final, biológicamente, históricamente o en cualquier sentido que se le dé a la palabra. Tal término delimita la trama, la historia según el discurso, es puramente un artilugio de la composición y no está en función de la materia prima de la historia (cualquiera que sea su fuente, real o inventada).

¿La relación entre secuencia y causalidad es de necesidad o de probabilidad? ¿Puede haber una secuencia simple, una descripción de sucesos que se siguen unos a otros pero que en ningún caso deben su existencia unos a otros?

Los autores modernos desde luego afirman que rechazan o modifican la noción de causalidad estricta. El cambio en el gusto moderno ha sido descrito por muchos críticos[4]. ¿Pero

---

[3] Paul Goodman, *The structure of Literature* (Chicago, 1954), pág. 14.

[4] Por ejemplo, A. A. Mendilow, *Time and the Novel* (Nueva York, 1965), pág. 48.

entonces, qué es lo que da unidad a estos textos? Jean Pouillon ha propuesto el término «contingencia» que ciertamente puede incluir casos modernos extremos[5]. No en el sentido de «incertidumbre» o «casualidad», sino más bien en el sentido filosófico más estricto de «que depende para su existencia, ocurrencia, carácter, etc., de algo que todavía no está seguro» (*The American College Dictionary*). La idea de contingencia tiene el atractivo de ser amplia, porque puede acomodar nuevos principios organizativos, como la repetición descriptiva acumulativa de Robbe-Grillet.

Pero pueda o no un sólo término como «contingencia» captar el principio de organización de cualquier tipo de narración, la teoría debe tener en cuanta nuestra fuerte tendencia a unir los sucesos más diversos. El experimento narrativo en el que el lector elabora su propia historia a partir de una caja llena de hojas impresas sueltas[6] depende de la disposición de nuestras mentes para conectar cosas, no nos desaniman ni las circunstancias fortuitas: la yuxtaposición al azar de las páginas.

Una narración sin trama es lógicamente imposible. No se trata de que no haya trama, sino de que la trama no sea un complejo enigma, que sus sucesos sean «de poca importancial», que «nada cambie». En la narración de resolución tradicional hay una sensación de que se resuelve un problema, de que las cosas se solucionan de alguna manera, de que hay una especie de teleología emocional o razonada. Roland Barthes usa el término «hermenéutica» para describir esta función, que «articula de varias maneras una pregunta, su respuesta y la variedad de sucesos casuales que pueden formular la pregunta o retrasar su respuesta»[7]. La pregunta básica es: «¿Qué va a suceder?» Sin embargo, en la trama de revelación moderna el énfasis está en otra parte, la función del discurso no es la de contestar a esa pregunta, ni tampoco la de plantearla. Muy pronto ya nos damos cuenta de que las cosas van a seguir más o menos como están. No se trata de resolver (feliz o trágicamente) sucesos, sino de revelar un estado de cosas. Por tanto, que haya un fuerte sentido de orden temporal tiene más importancia en las tramas que se resuel-

---

[5] Jean Pouillon, *Temps et roman* (París, 1946), 26-27.
[6] Marc Saporta, *Composition N. 1* (París, 1962).
[7] Ver Roland Barthes, *S/Z*, pág. 17.

ven que en las que se revelan. El desarrollo en el primer caso consiste en una solución, en el segundo en una exposición. Las tramas reveladoras suelen estar muy centradas en los personajes, preocupadas de mostrar todos los detalles de los existentes, mientras que los sucesos se reducen a tener un papel ilustrativo, relativamente inferior. El que Elizabeth Bennet se case es un asunto crucial, pero no lo es que Clarissa Dalloway pase el tiempo yendo de compras o escribiendo cartas o soñando despierta, puesto que cualquiera de estas u otras acciones revelaría con exactitud su carácter y problemas.

VEROSIMILITUD Y MOTIVACIÓN

Empezamos el capítulo viendo cómo los sucesos parecen conectarse para formar una narración, llamemos a este principio «causalidad», «contingencia», o algo diferente. Esta tendencia es evidentemente convencional y es fundamental para cualquier teoría de la narrativa la comprensión de la naturaleza de la convención como tal. La convención también tiene que ver con todos los otros temas de este capítulo (y el resto del libro), desde la importancia relativa de los sucesos a las decisiones de los analistas sobre el modo de caracterizar las macroestructuras de la trama. Vamos a escoger la convención del «relleno» por verosimilitud para discutirla primero porque es básica para la coherencia narrativa. Esta discusión puede servir de sugerente prototipo para posteriores discusiones de otras convenciones narrativas.

El público logra reconocer e interpretar las convenciones al «naturalizarlas»[8] (tomando la «naturaleza» como una parte de la dicotomía antropológica *naturaleza/cultura* establecida por Lévi-Strauss). Para hacer natural una convención narrativa hay que entenderla y también «olvidar» su carácter convencional, absorberla en el proceso de la lectura profunda, incorporarla a nuestra red interpretativa, no pararse a considerarla más de lo que nos paramos en el medio de la mani-

[8] Agradezco el excelente resumen de estos temas hecho por Jonathan Culler en *Structuralist Poetics* (Ithaca, N. Y., 1975), capítulo 7, «Convention and Naturalization», así como el número especial sobre «Vraisemblance» en *Communications*, 11 (1968), editado por Todorov.

festación, sea la lengua inglesa o la estructura del proscenio [9].

La idea de «naturalización» está muy próxima a la de verosimilitud, el antiguo atractivo de lo probable en vez de lo real. Los estructuralistas han recogido este concepto con entusiasmo porque explica la técnica por la que el lector «rellena» huecos en el texto, adapta los sucesos y los existentes a un todo coherente, aun cuando se cuestionan sus expectativas normales.

He abordado el tema en el capítulo 1, pero quedan cosas por decir en el contexto específico de la trama. ¿Por qué necesita una teoría de la estructura narrativa la discusión de la naturalización de los sucesos narrativos en hechos y probabilidades del mundo real? Porque la forma adecuada de una narración (es decir, lo que la convierte en una narración, buena o mala, y no otro tipo de texto) depende de esas cuestiones. Lo que constituye la «realidad» o la «posibilidad» es un fenómeno estrictamente cultural aunque los autores de ficción narrativa lo hagan «natural». Pero, por supuesto, lo «natural» varía de una sociedad a otra y de una era a otra dentro de la misma sociedad. Los lectores de *The Secret Agent* de antes de la primera guerra mundial e incluso los lectores anglosajones contemporáneos entienden la caracterización siguiente de «revolucionarios» aun cuando no estén de acuerdo con ella: «La mayoría de los revolucionarios son enemigos de la disciplina y el trabajo». Para los ciudadanos de la Unión Soviética o China esta idea no sólo les resulta insultante, sino que probablemente les sea incomprensible. O para citar un ejemplo de Jonathan Culler: «Cuando Madame de Lafayette nos cuenta que el Conde de Tende, al enterarse de que su mujer estaba embarazada de otro hombre "...pensó todo lo que era natural que pensase en tales circunstancias...", está mostrando la inmensa confianza en los lectores que implica este tipo de narración» [10]. Para leer de una manera profunda y verosímil, como dice Culler, hay que «tomar o construir una

---

[9] He aquí algunos de los sinónimos recogidos por Culler para explicar el proceso: «recuperar» (recobrar en la práctica), «motivar» en el sentido formalista ruso: «justificar mostrando que el elemento no es arbitrario o incoherente sino comprensible», «poner al alcance del lector», «reintegrar (la singularidad) a la función comunicativa», «asimilar», «reducir lo extraño del texto», «salvar las distancias» (y la diferencia, la *différance* de Derrida), «situar», «dar forma dentro de las expectativas adecuadas».

[10] *Structuralist Poetics*, pág. 134.

referencia». Pero está claro que el lector moderno europeo o americano no puede construir una referencia obvia para este caso, tal y como son las costumbres sexuales modernas, los lectores no van a ponerse de acuerdo sobre cuál es la respuesta adecuada, ni aun si es posible dar una única respuesta. La frase no tiene sentido dentro de la verosimilitud de nuestra vida contemporánea. Aun cuando la frase «tiene un significado» bastante claro en el nivel superficial, sólo puede ser leída en un nivel narrativo más profundo si estamos familiarizados con las costumbres del siglo XVII.

¿Cuál es la base de lo artísticamente probable, lo verosímil? En su innovativo estudio, Genette sitúa la base en la opinión general, la ideología del sentido común, los tópicos aistotélicos o *topoi*[11]. La noción es básicamente platónica. La verosimilitud no afecta lo accidentalmente real sino lo esencialmente ideal: «no lo que eran las cosas sino lo que deberían haber sido» (l'Abbé d'Aubignac)[12].

Según los estructuralistas, la norma para la verosimilitud está establecida por textos anteriores, no sólo discursos, sino también los «textos» sobre buena conducta de la sociedad en general. La verosimilitud es un «efecto de corpus» o de «intertextualidad» (de ahí su subjetividad compleja). Es una forma de explicación que va del efecto a la causa e incluso puede reducirse a una máxima. Además, como las máximas son públicas, es decir, «suelen ser obvias», pueden ser implícitas o estar en el trasfondo. Cuando Jonathan Wild se declara a Miss Laetitia pronuncia unas palabras «que, como el lector puede fácilmente imaginárselas, no serán aquí incluidas». Fielding supone que el lector puede adivinar sus palabras de la manera tácita de la verosimilitud tradicional. ¿Qué *otra* cosa podría decir un hombre del siglo XVIII sino «Querida señorita...»?

En las narraciones clásicas, la explicación representada se hace inevitable sólo para actos que son improbables según las normas de conducta establecidas (públicas y genéricas), pero en estos casos es *de rigueur* y adopta la forma de comentario narrativo que llamo «generalización». Entonces se expone

[11] «Lo que hoy día se llamaría una ideología, es decir, un conjunto de máximas y presuposiciones que constituyen a la vez una visión del mundo y un sistema de valores», Gérard Genette, «Vraisemblance et motivation», *Communications*, 11 (1968), 6.

[12] *Ibidem*.

alguna «verdad general» que explicaría el fenómeno aparentemente anormal. He puesto la frase entre comillas porque la «verdad» en tales casos es curiosamente variable, incluso reversible, en relación al punto que debe ser «demostrado». Mientras que el joven Wild juega con el malvado Conde, «sus manos hacían frecuentes visitas al bolsillo del Conde»; la opinión general supondría que la víctima debería estar furiosa, en un western americano habría inmediatamente un tiroteo, pero ése no era el plan de Fielding, él quería conservar al Conde como «amigo» y colaborador ocasional de Wild y por eso recurre a una explicación generalizada:

> Tal actuación estaba muy lejos de causar una disputa entre estos dos cacos [ladrones], sino que en realidad los recomendaba el uno al otro, porque un hombre sabio, es decir, un rufián, considera una trampa en la vida como el jugador una en el juego. Hace que se ponga en guardia, pero admira la destreza del que la hace.

Obviamente, Fielding sintió que el lector implícito quizás fuera incapaz de producir su propia máxima explicativa o se olvidara de si decía «Entre ladrones hay honor» o «Entre ladrones *no* hay honor». No importa si la generalización es «verdadera» o no, lo que cuenta es que da una «explicación». Después de todo, lo único que se necesita es probabilidad. Las acciones improbables se admiten siempre que se expliquen o sean «motivadas» de alguna manera. De ahí que los comentarios generales sirvan para normalizar los momentos más difíciles de la ficción clásica. Por muy absurda o arbitraria que fuera la explicación, el hecho de que fuera dada era suficiente para satisfacer la necesidad de una probabilidad decorosa.

De todos modos, este tipo de explicación representada sólo se necesitaba en casos extremos. La norma era la verosimilitud *no motivada*. La mayoría de los sucesos no necesitaban explicación puesto que «todo el mundo» (es decir, todos los lectores respetables) podían entender inmediatamente cómo podían suceder tales cosas. Pero la historia, los explosivos sucesos sociales y políticos de finales de los siglos XVIII y XIX, iban a cambiar las bases de la comprensión común, especialmente en Francia. Los novelistas más realistas se volvieron enigmáticos porque la historia era enigmática. La narrativa brutalmente arbitraria se hizo cada vez más popular a lo largo del siglo XIX. Julien Sorel ataca a Mme. Rênal y no

se da ninguna explicación. La conducta de Roderick Hudson es misteriosa incluso para su mejor amigo. Y no hablemos de Raskolnikov [13].

El cambio de actitud hacia la verosimilitud de las acciones es extremadamente evidente en el mundo del cine que cambia tan rápidamente. Por ejemplo, la simple locomoción: las películas hechas hace veinte años nos dan la impresión de estar excesivamente preocupadas por mostrar cómo van los personajes de un sitio a otro. En una película de poca categoría de 1956, *Patterns* (dirigida por Fielder Cook), una secuencia nos presenta a un ejecutivo en un bar pensando en la muerte de un colega. Su mujer lo encuentra y él le dice que ha decidido presentar su dimisión arrojándosela a la cara del presidente de la corporación responsable por la muerte de su colega. Su mujer insiste en que quiere acompañarle. El problema logístico del director era simplemente llevar al ejecutivo y su mujer del bar al despacho del presidente. Siguiendo los usos modernos podría pasar del bar a la escena del despacho. En cambio, introduce no menos de cinco escenas de sucesos intermedios: 1) el ejecutivo y su mujer saliendo por la puerta del bar; 2) los dos subiendo a un vagón de tren, seguido por lo que los montadores contemporáneos considerarían un innecesario encadenamiento para recalcar el período de tiempo que les llevó llegar a 3) los rascacielos del distrito financiero; 4) el despacho del director, y 5) el héroe irrumpiendo en el despacho para enfrentarse al presidente. Aun aceptando lo apropiado de unos planos que acentúen el ambiente opresivo de los rascacielos y la decoración de la oficina, como los planos 3 y 4, los planos 1 y 2 parecen superfluos. Retrasan la acción sin motivo y «ofenden nuestra inteligencia» al mostrar lo que podríamos fácilmente imaginarnos nosotros mismos. Sin embargo, el director, en 1956,

---

[13] No obstante, las explicaciones continuaron en el tipo de narración moderada o al estilo Balzac: «demasiado original (demasiado "verdadera") para ser transparente al público [en el sentido de que sus probabilidades podían permanecer tácitas], pero todavía demasiado tímida o demasiado engreída para asumir la oscuridad» de Stendhal, Dotoyevsky o James. De ahí que Balzac introduzca los demasiado frecuentes «añadidos pedagógicos que introducen con fuerza las exposiciones explicativas en la *Comedia Humana:* "Voici pourquoi...", "Ceci veut une explication", etc.» (Genette, «Vraisemblance et motivation», pág. 13).

obviamente pensó que semejante corte habría sido «demasiado extremo», «desconcertante» y cosas por el estilo, una queja corriente de la dirección de los estudios desde el momento, cuarenta años antes, en que D. W. Griffith empezó a desarrollar el sistema de «screen punctuation».

NÚCLEOS Y SATÉLITES

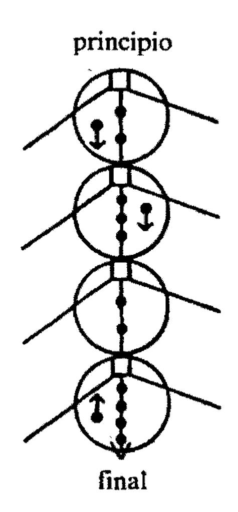
Los sucesos narrativos no sólo tienen una lógica de conexión, sino también una lógica de *jerarquía*: algunos son más importantes que otros. En la narrativa clásica sólo los sucesos de gran importancia forman parte de la cadena o armazón de la contingencia, los sucesos secundarios tienen una estructura diferente. Según Barthes, cada uno de esos sucesos de gran importancia, que llamaré *núcleo* traduciendo su *noyau*, forma parte del código hermenéutico y hace avanzar la trama al plantear y resolver cuestiones. Los núcleos son momentos narrativos que dan origen a puntos críticos en la dirección que toman los sucesos. En la estructura hay nudos o ejes, ramificaciones que obligan a hacer un movimiento en una de dos (o más) posibles direcciones. Achilles puede renunciar a su chica o negarse a hacerlo; Huck Finn puede permanecer en su casa o irse río abajo; Lambert Strether puede aconsejar a Chad que se quede en París o que regrese; Miss Emily puede pagar los impuestos o mandar al recaudador a paseo, y así sucesivamente. Los núcleos no pueden suprimirse sin destruir la lógica narrativa. En el texto narrativo clásico, la correcta interpretación de los sucesos en un momento dado está en función de la capacidad para seguir de cerca las progresivas selecciones, para ver los núcleos posteriores como consecuencias de los anteriores.

Un suceso secundario de la trama, un *satélite*[14], no es

[14] Este término traduce el *catalyse* estructuralista francés. El equivalente inglés «catalyst» indicaría que la relación causa-efecto no podría darse *sin* su presencia; sin embargo, del satélite se puede prescindir siempre desde el punto de vista lógico. La traducción de Todorov del término de Tomashevsky para núcleo es *motif associé* y para satélite *motif libre (Théorie de la littérature*, pág. 270). Esta última me parece engañosa, pues precisamente se da el caso de que los satélites dependen de los núcleos y están unidos a ellos de forma importante. Barthes abandona sin ninguna explicación la distinción de *S/Z* de *noyau-catalyse*, aunque tal distinción parece estar implícita en su modo de enumerar los sucesos de «Sarrasine».

crucial en este sentido. Puede ser suprimido sin alterar la lógica de la trama, aunque está claro que su omisión va a empobrecer estéticamente la narración. Los satélites no ocasionan elecciones, sino que son solamente el desarrollo de las elecciones hechas en los núcleos, suponen necesariamente la existencia de los núcleos, pero no viceversa. Su función es la de rellenar, elaborar, completar el núcleo, forman la carne del esqueleto. Teóricamente, el esqueleto-núcleo permite una elaboración infinita. Cualquier acción puede ser subdividida en innumerables partes, y esas partes en subpartes. Los satélites no tienen por qué ocurrir en la proximidad inmediata de los núcleos, porque el discurso no es equivalente a la historia. Pueden preceder o seguir a los núcleos, incluso a distancia. Pero como los sucesos y los existentes, la historia y el discurso funcionan a un nivel estructural profundo e independiente del medio, no hay que buscar sus límites en las palabras (o imágenes, o lo que sea) concretas de un texto determinado, sino que sólo pueden ser discutidos en el metalenguaje del crítico, que es una paráfrasis (otra manifestación) de la narración.

Un diagrama útil para ilustrar las relaciones de los núcleos y los satélites es el siguiente:



Los núcleos son los cuadraditos en la parte superior de cada círculo. El círculo es el bloque narrativo completo. Los núcleos están conectados por una línea vertical que indica la

dirección general de la lógica de la historia, las líneas oblicuas indican posibles caminos narrativos que no se han seguido. Los puntos son satélites: los que están en las líneas verticales siguen la secuencia normal de la historia, los que están fuera de las líneas, con flechas unidas a ellos, anticipan o son retrospectivos de núcleos posteriores o anteriores (dependiendo de la dirección de la flecha).

En la teoría narrativa estructuralista tales distinciones han sido criticadas de ser puramente terminológicas y mecánicas: se dice que «no añaden nada, no mejoran la lectura», en el mejor de los casos «proporcionan simplemente una difícil manera de explicar lo que todos hacemos al leer normalmente, sin mayor problema» [15]. Pero la teoría no es lo mismo que la crítica. Su propósito no es el de ofrecer lecturas nuevas o realzadas de las obras, sino precisamente el de «explicar lo que todos hacemos al leer normalmente, sin mayor problema». Tal explicación no debe ser desdeñada. Si realmente *fuera* una explicación, sería una importante contribución a nuestra comprensión de las formas narrativas y de los textos en general. Noam Chomsky y otros pensadores modernos nos han mostrado la vital importancia de especificar lo que «ya sabemos» a un nivel intuitivo. Todos «ya sabemos» andar, pero eso no representa una situación embarazosa para la ciencia de la fisiología. En una narración la diferencia entre los sucesos eje de gran importancia y los suplementarios de carácter secundario es una realidad psicológica de la que todos somos conscientes. Se puede ver la facilidad con la que se llega a un acuerdo sobre cuáles son los núcleos y cuáles los satélites de una historia determinada. No tiene importancia que estos términos concretos sean complicados, lo que importa es que los elementos narrativos existen y que de hecho son cruciales para la teoría narrativa [16].

---

[15] Frank Kermode, «Literature and Linguistics», *The Listener*, diciembre 2, 1971, págs. 769-770. Jonathan Culler da una respuesta, «The Linguistic Basis of Structuralism», en David Robey, ed., *Structuralism: An Introduction; Wolfson College Lectures 1972* (Oxford, 1973), que cita a Barthes: «Al distinguir entre una crítica que trata de asignar significados a obras y una "ciencia" de la literatura o "poética", [Barthes] sostiene que esta última debe ser un estudio de las condiciones del significado» (pág. 31). Estas condiciones no dan una interpretación, sino que describen la lógica por la que se llega a esas interpretaciones.

[16] De todos modos, la cuestión de cómo identificamos y llamamos a los núcleos *es* legítima. Hace algunos años intenté ilustrar este proceso en un

Una de las cosas más interesantes del diagrama de los núcleos expuesto más arriba es la forma en la que hace resaltar la diferencia entre la narrativa clásica y un tipo de narrativa modernista. Si la narrativa clásica es una red (o «encadenamiento») de núcleos que ofrece vías de elección de las cuales sólo una es posible, la *antihistoria* puede definirse como un ataque a esta convención que considera todas las elecciones igualmente válidas.

Jorge Luis Borges ha descrito e ilustrado bellamente la lógica de este tipo de antihistoria en «El Jardín de Senderos que se Bifurcan». El título se refiere a una novela del mismo título de un escritor llamado Ts'ui Pên, cuyo método es descrito por un sinólogo británico al narrador, un espía chino que está a punto de asesinarlo. El sinólogo dice:

Me detuve, como es natural, en la frase: *Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*. Casi en el acto comprendí... La frase *varios porvenires (no a todos)* me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên opta —simultáneamente— por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí

análisis de «Eveline» de Joyce. Jonathan Culler, «Defining Narrative Units», en Roger Fowler, ed., *Style and Structure in Literature* (Ithaca, N. Y., 1975), pág. 136, señala con gran perspicacia que mi localización y descripción de los núcleos no estaban basadas en ningún procedimiento identificable y que mi intuición sólo podía haber sido: a) retrospectiva, y b) estar basada en modelos culturales que había asimilado y aplicado a la interpretación de textos. Observa que: «Cuando el lector empieza a colocar acciones en secuencias, cuando percibe estructuras organizadas teleológicamente, es cuando empieza a comprender la trama. En el caso de "Eveline" podemos decir que la trama empieza a tomar forma sólo cuando retrospectivamente se identifica la acción de sentarse junto a la ventana, que se nos relata en la primera frase como parte del proceso de meditación y reflexión, que es [a su vez] un componente esencial de la secuencia siguiente, "tomar una decisión". Esto constituye el paso de la acción a la trama.» En otras palabras, sólo se puede aislar y determinar el nombre apropiado o *mot-clef* del primer núcleo cuando se ha terminado de leer toda la narración. El hecho de que Eveline esté sentada junto a la ventana podría tener una función completamente diferente en otra historia. Hasta que le doy un *nombre* a la secuencia no he identificado correctamente el núcleo ni los límites de la secuencia en la que está contenido.

las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto: un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etc. En la obra de Ts'ui Pên todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro, amigo»[17].

La verdad es que dichos textos podían llamarse «antinarraciones» puesto que lo que cuestionan es, precisamente, la lógica narrativa, el que una cosa lleve a otra y sólo a otra, la segunda a una tercera y así hasta el final. Pero sería incorrecto decir que no tienen trama porque su efectividad depende claramente de la presuposición de la posibilidad de elección de la narrativa tradicional[18].

Las espectaculares novelas de Alain Robbe-Grillet sirven de ejemplo de otro tipo de antihistoria, o al menos de historia-*manqué*. No trata de opciones infinitas, pero ha inventado la «omisión» intencionada de sucesos cruciales. En *La Jalousie* por ejemplo, la presencia y aun la misma existencia del personaje-narrador, el marido sin nombre, nunca se menciona. La sintaxis es impersonal en toda la obra; el narrador es un *je néant* y su existencia sólo podemos suponérnosla. Pero él *está* ahí: la narración no tendría sentido sin él. Y sin embargo, está prohibido hacer referencia a él, con nombres y pronombres, de manera que ¿cómo se pueden mostrar sus acciones, sus movimientos físicos más sencillos? Éstos sólo pueden ser sugeridos a través de las menciones que de ellos hacen otros existentes. Mientras está en presencia de A... y Franck, sus acciones son relativamente fáciles de imaginar, pero cuando se aleja de ellos, sólo podemos inferir lo que hace por los enunciados estáticos sobre los objetos con los que se cruza. Por ejemplo:

[17] Versión original. *(N. del T.)*

[18] Un lector comenta: «"El Jardín de Senderos que se Bifurcan" no sólo se refiere a la novela de Ts'ui Pên, sino *también* a sí mismo y a la historia a la que da nombre y al paisaje de la región donde vive Yu Tsun y al jardín privado de Yu, y por supuesto a la historia de Borges de ese mismo título.» Es cierto: incluyo esta cita en concreto porque expresa perfectamente la *teoría* de la bifurcación infinita, porque la novela de Borges ofrece aquí en sí misma un postulado teórico-narrativo muy explícito.

Un sorbo llega para darse cuenta de que esta bebida no está suficientemente fría. Franck todavía no se ha pronunciado de una manera u otra, aunque ya ha tomado dos tragos. Además, sólo una botella vino del refrigerador: el sifón, cuyo cristal verdoso está cubierto con una capa de vaho en la que una mano de dedos afilados ha dejado su huella.

El coñac siempre se guarda en el aparador. A..., que todos los días trae la cubitera junto con los vasos, hoy no lo ha hecho.

—No merece la pena —dice Franck.

Para llegar a la despensa, lo más fácil es atravesar la casa. En cuanto se atraviesa el umbral, una sensación de frescor acompaña a la semioscuridad. A la derecha, la puerta del despacho está entreabierta.

Los zapatos ligeros de suela de goma no hacen ruido en las baldosas del pasillo. La puerta se abre sin que chirríen los goznes. El suelo del despacho también es de baldosa. Las tres ventanas están cerradas y las persianas sólo están medio abiertas para dejar fuera el calor del mediodía...

Aunque el despacho, como los dormitorios y el baño, da al pasillo, el pasillo va a dar al comedor sin que haya puerta entre ellos. La mesa está puesta para tres... A... probablemente, acaba de decirle al chico que ponga un sitio para Franck, puesto que se supone que hoy no esperaba a nadie para comer...

En la despensa, el chico ya está sacando los cubitos de las bandejas. Una jarra llena de agua, puesta en el suelo, se ha usado para calentar el fondo de las bandejas de metal. Ahora mira hacia arriba y sonríe abiertamente [19].

A medida que leemos *La Jalousie*, aprendemos a ver las acciones del narrador-protagonista a través de las acciones de los otros personajes, especialmente cuando éstas serían inexplicables si no fueran en alguna medida dirigidas a él y en particular a través de enunciados de existencia que son esenciales, pero que sólo pueden resultar de un cambio en la posición física del protagonista implícito. ¿Cómo sabemos que el protagonista va a por el hielo? Gracias a la larga descripción de las distintas etapas camino de la despensa: del frescor del vestíbulo, lo silencioso de los zapatos sobre las baldosas del pasillo, la vista del patio desde la puerta del despacho, el comedor con la mesa puesta para tres, la despensa donde el chico mira hacia arriba y sonríe, etc. El orden en que ocurren estas descripciones es crucial: sugieren

[19] De una traducción al inglés de Richard Howard.

(en el sentido técnico que quiero darle) el movimiento del protagonista hacia la cocina y de vuelta a la terraza.

SUSPENSE Y SORPRESA

Hace ya mucho tiempo que existe la distinción entre suspense y sorpresa y estos términos están claramente relacionados con los conceptos de núcleos y satélites de la trama. En un diccionario actual de términos literarios, leemos la siguiente definición de suspense:

> Incertidumbre, a menudo caracterizada por la ansiedad. El suspense normalmente es una mezcla extraña de dolor y placer... La mayoría de las grandes obras de arte hacen uso del suspense en mayor medida que de la *sorpresa*. Pocas veces se releen libros sólo por la sorpresa; cuando se acaba la sorpresa, se acaba el interés. Normalmente el suspense se consigue en parte presagiando, con alusiones a lo que va a pasar.. El suspense está.. relacionado con la ironía trágica. El personaje trágico se va acercando más y más a su destino y, aunque a él le sorprenda, a nosotros no. Lo que nos mantiene en vilo es el suspense. Y si, de hecho, se salva de repente e inesperadamente (como sucede al héroe de un melodrama), nos podríamos sentir engañados[20].

En realidad, si no nos sorprende el destino del personaje, ¿cómo se puede hablar de «incertidumbre»? En el mejor de los casos, debe haber una incertidumbre parcial: el final está claro, lo que es incierto son los medios. (Hay un paralelismo con el toreo: al final el toro debe morir, pero la cuestión es cómo muere.) De manera que la ansiedad no es un reflejo de la incertidumbre sobre la conclusión, puesto que ésta ya está predicha. Se trata más bien de que sabemos lo que va a ocurrir, pero no podemos comunicar esa información a los personajes con los que nos hemos identificado. En palabras de un director de cine que ha basado toda su carrera en este efecto:

> Nunca he usado la técnica del «whodunit» («quién-es-el-asesino»), porque tiene mucho que ver con la mistificación, que difumina y desenfoca el suspense. Es posible acumular una tensión casi

[20] Sylvan Barnet, Morton Berman y William Burto, *A Dictionary of Literary Terms* (Boston, 1960), 83-84.

insoportable en una obra de teatro o una película en la que el público sabe quién es el asesino todo el tiempo y ya desde el principio quiere gritarles a los otros personajes de la trama: «¡Cuidado con Fulano! ¡Él es el asesino!». Ahí sí que hay tensión de verdad y un deseo irresistible de saber qué pasa, en vez de un grupo de personajes situados en un problema de ajedrez humano. Por esa razón creo que hay que darle al público todos los datos lo antes posible[21].

La relación entre «presagiar», la disposición de satélites anticipadores, y «darle al público todos los datos lo antes posible» es interesante. El presagiar puede también aparecer bajo la forma de inferencias hechas a partir de los existentes, el tipo de «sugerencia» discutida más arriba. Pero aunque el suspense siempre implica un mayor o menor grado de presagio, lo contrario no se da necesariamente. Las narraciones pueden presagiar sin hacer uso del suspense. Si no surge ninguna amenaza para el héroe, el satélite anticipador podría tener como resultado un suceso más «normal», un suceso que «era de esperar». Sería un error afirmar que toda progresión narrativa depende del principio del suspense[22]. Una narración puede ocultar cómo va a reaccionar un personaje sin recurrir al suspense. Hay, por supuesto, narraciones *sin* suspense.

El suspense y la sorpresa son términos complementarios, no contradictorios. Ambos pueden trabajar juntos en las narraciones de maneras muy complejas: una cadena de sucesos puede empezar como una sopresa, llegar hasta una pauta de suspense y, luego, terminar con un «giro imprevisto», es decir, la frustración del resultado esperado, otra sorpresa. *Great Expectations* nos proporciona ejemplos típicos; su trama es una verdadera red de mezclas de sorpresa-suspense. Y para aumentar la complejidad éstas funcionan al nivel de la historia y también del discurso. Sigamos el hilo durante un rato. La sorpresa inicial es el susto que recibe Pip cuando Magwitch le agarra desprevenido en el cementerio, esto lleva

---

[21] Alfred Hitchcock, citado en «Pete Martin Calls on Hitchcock», en Harry Geduld, ed., *Film Makers on Film Making* (Bloomington, 1971), pág. 128. Kenneth Burke habla brevemente pero con mucha perspicacia sobre el suspense, la sorpresa y la revelación en «Lexicon Rhetoricae», *Counterstatement* (Nueva York, 1931), pág. 145.

[22] Como parece hacer Eric Rabkin en *Narrative Suspense* (Ann Arbor, 1973).

al crescendo del suspense que supone el robo de la comida y de la lima («por el camino cada tabla y cada grieta de cada tabla me gritaba: "¡Al ladrón!" y "¡Levántese Mrs. Joe!"). El suspense se disipa en parte cuando las entrega a Magwitch. Pip ya no tiene que temer por su corazón y su hígado. Pero experimentamos un doble suspense, el de la historia: los temores de Pip; y el del discurso, porque prevemos problemas de los que Pip no se da cuenta. Pip coge lo que le viene a las manos «un poco de pan, unas cortezas de queso, media jarra de conserva de fruta... un poco de coñac de una botella de gres». Un pastel de carne de cerdo se distingue con especial atención. El pastel es para la comida de Navidad y nos tememos nuevos motivos de preocupación para Pip. Nuestra corazonada resulta correcta: después del pudín, cuando Pip siente que «por el momento al menos estaba salvado», su hermana le dice de repente a Joe: «Platos limpios, fríos». Nuestro sentimiento de suspense está ahora justificado, pero para Pip el efecto es de sorpresa, tan fría como los platos de su hermana. De manera que hay suspense en el discurso y sorpresa en la historia. La sorpresa de Pip se transforma en un suspense insoportable: «Solté la pierna de la mesa y escapé corriendo.» Pero para ser parado por una nueva sorpresa (de la historia): los soldados a la puerta. En este momento termina el capítulo. Los soldados también nos sorprenden *a nosotros*, pero por otras razones: sabemos (como por supuesto lo sabe el narrador, Pip adulto, que evita hacer comentarios) que aunque el robo de Pip hubiera sido descubierto, no se habría necesitado un destacamento de soldados para solucionarlo. Pero entonces, ¿por qué están allí?

Surgen más complicaciones. El suspense de la entrega de la comida y la lima se interrumpe con una sorpresa: el hombre que Pip tomó por Magwitch era en realidad otro convicto fugado. El suspense se une ahora a la curiosidad de Magwitch sobre el otro tipo. Pip simplemente supone que él es el «camarada» que le habría cortado el corazón y el hígado si Pip no hubiera traído la comida. Pero Pip es tan sólo un niño crédulo. La comunicación principal está entre la reacción de Magwitch (relatada por Pip como narrador adulto), y el narratario. A diferencia de Pip, nosotros entendemos el sentido de la siniestra broma de Magwitch sobre el hombre joven. Y ahí empieza para nosotros el suspense sobre su identidad.

Éste es solamente uno de los muchos conjuntos de sorpresa y suspense que actúan a un nivel restringido. También está el conjunto principal o global: el misterio de las Grandes Esperanzas de Pip. Aquí el narratario es engañado adrede por el Pip narrador para que acepte lo que creía el Pip personaje, es decir, que Miss Havisham era su benefactora, a pesar de su declarada invitación a Estella a «romper su corazón» y su observación a Joe de que Pip «no debe esperar otra cosa más» que las 25 libras que le paga a Joe por su contrato de aprendiz. Pero desde el primer anuncio de Jaggers sobre su buena fortuna hasta la visita de Magwitch y la revelación del secreto por él, 21 capítulos más adelante, el joven Pip está convencido de que es Miss Havisham la que le ha dado su nueva riqueza. No sólo no hay comentarios del Pip como narrador adulto, sino que hay la coincidencia del doble empleo de Jaggers con Miss Havisham y Magwitch. Y hay aún otra coincidencia verbal más fuerte. No pasan más de unos pocos días entre el momento en que Jaggers dice: «Primeramente, tiene que entender que es deseo de la persona que me da instrucciones, que siempre conserve el nombre de Pip» y el momento en que Miss Havisham dice:

—¿... Así que te vas mañana?
—Sí, Miss Havisham.
—¿Y te ha adoptado una persona rica?
—Sí, Miss Havisham.
—¿No sabes quién es?
—No, Miss Havisham.
—¿Y Mr. Jaggers va a ser tu tutor?
—Sí, Miss Havisham.
—... ¡Adiós, Pip! Siempre conservarás el nombre de Pip, ¿sabes?
—Sí, Miss Havisham.

Miss Havisham está sólo haciendo un comentario, pero en esas circunstancias, nosotros, lo mismo que Pip, lo interpretamos como la orden de un benefactor.

TIEMPO Y TRAMA

Hay un tiempo de la lectura y un tiempo de la trama, o como yo prefiero distinguirlos, un tiempo del discurso: el tiempo que lleva examinar el discurso; y un tiempo de la

historia: la duración de los supuestos sucesos de la narración[23].

Se plantean varias cuestiones interesantes en torno a la relación entre ambos. Por ejemplo: ¿cómo se sujeta la historia a un momento contemporáneo? ¿Cuándo empieza? ¿Cómo nos proporciona la narración información sobre los sucesos de la historia que han conducido al estado de cosas en ese momento? ¿Qué relaciones hay entre el orden natural de los sucesos de la historia y el orden de su presentación por el discurso? ¿Y entre la duración de la presentación discursiva y la de sucesos reales de la historia? ¿Cómo presenta el discurso los sucesos recurrentes?

Las narraciones establecen una sensación de momento presente, el AHORA narrativo, por así decirlo[24]. Si la narración está representada, hay a la fuerza dos AHORAS, el del discurso: el momento ocupado por el narrador en el tiempo presente («Os voy a contar la siguiente historia»), y el de la historia: el momento en que empieza a revelarse la acción, generalmente en pretérito. Si el narrador está totalmente ausente o no representado, solamente aparece claramente el AHORA de la historia. Entonces el tiempo de la narración es el pasado, excepto por el presente de los diálogos y el monólogo interno y externo.

ORDEN, DURACIÓN Y FRECUENCIA

El elegante análisis de Gérard Genette de las relaciones entre el tiempo de la historia y el del discurso debe formar la base de cualquier discusión actual[25]. Genette distingue tres

[23] Mendilow llama al primer tiempo «cronológico» y al último tiempo «de ficción» o «pseudocronológico» (págs. 65-71). La acertada distinción alemana *Erzählzeit* y *erzählte Zeit* es de Gunther Muller, «Erzählzeit und erzählte Zeit», en *Morphologische Poetik* (Tubinga, 1968). Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trad. Michael Taylor (Nueva York, 1974), pág. 18, distingue entre «el tiempo de la cosa que se cuenta y el tiempo de contarlo (el tiempo del significado y el tiempo del significante)». Brooks y Warren se refieren a esta relación como «escala».

[24] Mendilow: «Un momento temporal de la historia que sirve de punto de referencia.»

[25] Resumido por Genette, «Time and Narrative in *A la recherche du temps perdu*», trad. Paul de Man, en J. Hillis Miller, ed., *Aspects of Narrative* (Nueva York, 1970), págs. 93-118.

categorías de relaciones: las de orden (*ordre*), duración (*durée*) y frecuencia (*fréquence*).

A. *Orden*. El discurso puede disponer de manera diferente los sucesos de la historia tantas veces como quiera, siempre que la secuencia de la historia siga siendo discernible. Si no, la trama clásica pierde su «unidad». El problema es especialmente agudo para el cine, cuya técnica normal de composición es el *montage* o montaje; a veces puede resultar difícil decir si un corte determinado indica una escena retrospectiva o una escena prospectiva o simplemente una elipsis seguida del siguiente suceso (separado espacialmente) de la historia.

Genette distingue la secuencia normal, en la que la historia y el discurso tienen el mismo orden (1, 2, 3, 4), y las «secuencias anacrónicas». Y la anacronía puede ser de dos clases: retrospectiva (*analepsis*), en la que el discurso rompe el curso de la historia para recordar sucesos anteriores (2, 1, 3, 4), y prospectiva (*prolepsis*), en la que el discurso da un salto adelante hasta sucesos posteriores a sucesos intermedios[26]. Estos mismos sucesos intermedios deben luego ser relatados más tarde, porque si no, el salto constituiría simplemente una elipsis. Las escenas prospectivas sólo pueden reconocerse retrospectivamente. La escena prospectiva es diferente del satélite anticipador o «semilla» narrativa (la escopeta colgada en la pared de Chekhov), porque obviamente implica núcleos.

Sin embargo, los términos «escena retrospectiva» y «escena prospectiva» probablemente deberían estar limitados al medio específicamente cinematográfico. No fue tan sólo la ignorancia de la tradición literaria lo que llevó a los primeros cineastas a introducir estas metáforas tan llamativas. En el cine «escena retrospectiva» significa un fragmento narrativo que «retrocede», especialmente de modo visual, como una escena con su propia autonomía, es decir, introducida por un claro signo de transición como un corte o un fundido. No es correcto referirse a los tradicionales fragmentos de resumen

---

[26] Un ejemplo típico, aunque banal, de la película *The Anderson Tapes*: una banda ocupa todo un bloque de pisos y saquea sistemáticamente cada apartamento. Mientras ocurren los robos, durante el AHORA, escenas prospectivas nos trasladan a la escena en la comisaría en donde varios inquilinos cuentan sus historias. Éstas tienen que ser escenas prospectivas, y no AHORAS con el robo en escena retrospectiva, porque todavía no sabemos lo que les pasa al final a los protagonistas, los ladrones.

como «escenas retrospectivas». Las escenas retrospectivas y prospectivas sólo son ejemplos específicos de un medio de las clases más generales de analepsis y prolepsis.

La películas sonoras pueden introducir incluso escenas retrospectivas parciales o divididas, pues uno de los dos canales de información, el visual o el auditivo, puede mantenerse en el presente y el otro ser retrospectivo. El caso más corriente es el de la narración en off. La voz superpuesta introduce, interpreta o simplemente reproduce verbalmente lo que muestra la pantalla. La voz superpuesta es contemporánea pero las imágenes son de aquel «entonces», en el tiempo de la historia. El caso contrario, aunque se usa mucho menos, también es posible: la imagen visual continúa siendo contemporánea, pero el sonido se hace retrospectivo. En *The Cats* de Henning Carlsen, una película sobre la acusación falsa presentada por un grupo de trabajadoras de una lavandería de que la gerente ha obligado a una de las chicas a mantener una relación lesbiana, la chica, Rika, llega al trabajo una mañana, enferma y cansada tras una noche de desenfreno; la gerente la ducha y la envuelve bien en una manta, las dos están un rato sentadas mirándose la una a la otra, pero sin mover los labios. Al mismo tiempo oímos sus voces, superpuestas. Pero es evidente por lo que dicen que no son soliloquios, pensamientos que se pueden oír, sino más bien ecos de una conversación que ambas mantuvieron en una etapa anterior de su amistad.

Genette distingue entre la «distancia» de una anacronía (*portée*) y su «amplitud» (*amplitude*). La «distancia» es el lapso de tiempo desde el AHORA hacia atrás o hacia adelante hasta el comienzo de la anacronía. La amplitud es la duración del suceso anacrónico en sí mismo. Hay diversos medios para unir la anacronía a la historia en curso: externos, internos o mixtos. La anacronía externa es la que tiene su principio y su final antes del AHORA; la anacronía interna es la que empieza después del AHORA; y la anacronía mixta empieza antes y termina después del AHORA. Las anacronías internas pueden ser subdivididas a su vez en aquellas que no interfieren en la historia interrumpida («heterodiegéticas») y aquellas que sí interfieren («homodiegéticas»). En este último caso se puede distinguir entre las completivas (*complétives* o *renvois*) y las repetitivas (*répétitives* o *rappels*). Las anacronías completivas rellenan lagunas, en el pasado o el futuro, que pueden ser elipsis directos, «frontales», o elipsis laterales,

paralipses, en las que las elisiones no son sucesos intermedios, sino componentes de la misma situación que se está desarrollando, por ejemplo, la ocultación sistemática por parte de Marcel de la existencia de un miembro de su familia. Las anacronías repetitivas, por otra parte, repiten lo que ya se ha dicho antes —«La narración vuelve, a veces de forma explícita, sobre sus pasos»— aunque con una actitud diferente hacia los sucesos originales. Este recurso ha sido corriente en el cine desde los tiempos de Eisenstein.

La tercera posibilidad de Genette, que él llama *acronía* (y la figura paralela *syllepsis*), no permite ninguna relación crono-lógica (ni aún inversa) entre la historia y el discurso. El agrupamiento es hecho al azar o se basa en principios de organización apropiados para otros tipos de textos: proximidad espacial, lógica discursiva, temática, o similares. Podríamos citar, por ejemplo, obras tales como *La Jalousie*, que nos confunden sobre el orden en que ocurren los sucesos, esa mistificación está en función de la cualidad de no fidedigna de la narración.

Estas distinciones se basan en la suposición de que hay un único hilo de la historia que lleva el centro de gravedad (por llamarlo así) temporal. Las anacronías y acronías pueden reconocerse al contrastarlas con este hilo central. Sin embargo, desde hace mucho tiempo las narraciones han incluido dos o más hilos de la historia, y a veces no es aconsejable hacer tal suposición porque cada hilo tiene su propio centro de gravedad, su propio AHORA. Un ejemplo fílmico típico es *Intolerance* de D. W. Griffith. Aquí hay cuatro hilos de la historia: 1) «Historia Moderna (la Madre y la Ley)», en el que un joven acusado falsamente de asesinato es salvado justo a tiempo; 2) «La Historia Judea (El Nazareno)», sobre el conflicto entre Jesús y los fariseos; 3) «La Historia Medieval», sobre la masacre de unos hugonotes a su llegada a París en el día de San Bartolomé en 1572; y 4) «La Caída de Babilonia», sobre la invasión de Babilonia por los persas. La película termina con un epílogo que vaticina la eliminación definitiva de la intolerancia. Hay continuos saltos de unas historias a otras, lo típico es que Griffith deje a los personajes de una historia en situaciones momentáneamente desesperadas para coger el hilo de otra historia. No se puede decir que ninguna de las cuatro historias tenga prioridad temporal sobre las otras (las antiguas no «conducen» de ningún modo a la

historia moderna, sino que teóricamente son paralelas a ella). Por lo tanto, cada una tiene su propio AHORA, y cada una tiene su propio conjunto de relaciones temporales entre la historia y el discurso.

Puede que los diferentes hilos de la historia tengan la misma importancia, como en *Intolerance*, o que uno sea simplemente el trasfondo de otro, como en la secuencia de la feria de Yonville en *Madame Bovary*, pero en ambos casos pueden darse dos disposiciones de sucesos posibles: bien que las dos secuencias de sucesos coincidan temporalmente, continuando cada hilo en el preciso segundo siguiente como si nunca hubiera sido interrumpido (como en *Madame Bovary*)[27]; o que los dos sean cotemporales y el tiempo pase en el hilo B de la historia de la misma manera que en el hilo A, que está narrado explícitamente, por lo que los sucesos intermedios no son relatados. A esta última se le da el acertado nombre de convención del «desarrollo no relatado»[28].

¿Cómo encaja el concepto de «exposición» en la discusión del orden narrativo? La exposición es una función más que una subclase de la analepsis o la prolepsis. Esa función es la de proveer «la necesaria información referida a los personajes y sucesos que existen antes de que comience la acción propiamente dicha de una historia»[29]. Su énfasis está fundamentalmente en la explicación. Es característico de las novelas del siglo XIX el introducir al principio y de una vez tales resúmenes (generalmente en pretérito): «Emma Woodhouse, hermosa, inteligente y rica, con una casa confortable y una disposición alegre, parecía reunir algunos de los mejores dones de la existencia. Y había vivido casi veintiún años en este mundo con muy poco que la afligiese o molestase». O bien, después de una escena inicial *in medias res*, que nos sitúa

---

[27] Joseph Frank, «Spatial Form in Modern Literature», *Sewanee Review*, 54 (1945) (en Mark Schorer, Josephine Miles y Gordon McKenzie, eds., *Criticism* [Nueva York, 1948], pág. 384): «Al menos mientras dura la escena, se detiene el paso del tiempo de la narración».

[28] De Carl Grabo, *Technique of the Novel* (Nueva York, 1928), pág. 215: «Cuando la historia pasa de una subtrama a otra, los personajes abandonados prosiguen una existencia no relatada.»

[29] Cleanth Brooks y Robert Penn Warren, *Understanding Fiction* (Nueva York, 1959), pág. 684. El ensayo de Meir Sternberg «What Is Exposition?» en John Halperin, ed., *The Theory of the Novel* (Nueva York, 1974), págs. 25-70, ofrece unos criterios muy sólidos sobre esta característica partiendo de las distinciones de Tomashevsky sobre *fabula* y *sjužet*.

en el Tribunal de Justicia en un día de mucha niebla, empieza *Bleak House*: «Jarndyce y Jarndyce sigue y sigue sin solución. Este pleito esperpéntico se ha vuelto tan complicado con el tiempo que no hay nadie en el mundo que sepa lo que significa».

La convención del «resumen concentrado» ha sido puesta en duda por recientes novelistas y teóricos de la novela. Ford Madox Ford argumentaba en favor de lo que él llamaba «enlace cronológico» como medio para revelar sucesos precedentes. Su consejo era «distribuir» la exposición, «presentar primero al personaje creando una fuerte impresión, y luego, ir hacia atrás y hacia adelante introduciendo su pasado»[30]. Las escenas retrospectivas funcionan de una manera más o menos expositiva, aunque su brusquedad puede no dejar claro qué aspectos de la narración principal se están iluminando.

B. *Duración*. La duración trata de la relación entre el tiempo que lleva hacer una lectura profunda de la narración y el tiempo que duraron los sucesos de la historia en sí. Se nos presentan cinco posibilidades: 1) resumen: el tiempo del discurso es menor que el tiempo de la historia; 2) elipsis: lo mismo que 1), excepto que el tiempo del discurso es cero; 3) escena: el tiempo del discurso y el de la historia son iguales; 4) alargamiento: el tiempo del discurso es más largo que el tiempo de la historia[31]; 5) pausa: lo mismo que 4), excepto que el tiempo de la historia es cero.

1. *Resumen:* el discurso es más breve que los sucesos que se relatan. El enunciado narrativo resume un conjunto de sucesos, en la narrativa verbal esto puede implicar algún tipo de verbo o adverbio durativo. («Juan vivió 7 años en Nueva York»), incluyendo formas iterativas («La compañía intentó terminar la huelga una y otra vez, pero sin éxito»).

---

[30] De una cita de Mendilow, *Time and the Novel*, pág. 104.

[31] Genette sólo admite cuatro, aunque reconoce la asimetría. Concibe que haya una «escena retardada» y se le ocurren ejemplos de Proust. Pero éstos, afirma, están alargados por «elementos extranarrativos» o «pausas descriptivas». «La narración detallada de actos o sucesos contados con más lentitud de como fueron realizados o experimentados... son sin duda entendidos como experimentos deliberados, pero no constituyen una forma canónica» («Discours du récit», pág. 130). «Canónicas» o no, tales formas son comunes en la ficción moderna y especialmente en el cine, y no deberían ser excluidas de la lista de posibilidades teóricas.

La lengua proporciona gran variedad de elementos gramaticales y léxicos para expresar resumen, por ejemplo, las diferencias de aspecto entre los verbos y las formas verbales. Algunos verbos son por su naturaleza semántica puntuales, se refieren a sucesos que ocurren una vez, en un corto espacio de tiempo y no vuelven a ocurrir: por ejemplo «saltó», «decidió», o «se casaron». Estos verbos sólo pueden hacerse durativos o iterativos por medio de recursos externos como formas verbales continuas («estaba saltando»), modales («continuó saltando»), la repetición («saltaba y saltaba»), etc. Por otra parte, hay una clase de verbos intrínsecamente durativos: «esperaba», «consideraba», «paseaba». Por sus rasgos semánticos, éstos se refieren a un espacio de tiempo que sólo puede limitarse con adverbios temporales («durante una hora», «desde el martes»).

Hay ejemplos de resumen incluso donde la cotemporalidad precisa entre el discurso y la historia nos parece *de rigueur*, como en el caso del diálogo. El diálogo resumido —la esencia de lo que dice un personaje, pero puntuada como una única cita— ya aparece en novelistas como Jane Austen:

> Al novelista se le permite combinar en un solo parlamento lo que parece probable que haya dicho en varias charlas separadas. Lo que se gana en rapidez y concentración de efecto es considerable...
>
> [Por ejemplo en *Northanger Abbey*:] Mientras espera con ansiedad a sus amigos y oyendo que el reloj da las 12, Catherine Morland declara: «Aún no desespero. No me daré por vencida hasta las 12,15. A esta hora precisamente suele despejar, y me parece que ya está abriendo. Bueno, son las 12,20 y ahora sí que ya lo *voy* a dejar por imposible...». La novelista, con toda desvergüenza, permite que pasen veinte minutos mientras se pronuncian algo menos de cuarenta palabras[32].

El resumen presenta problemas para el cine y los directores a menudo recurren a artimañas. La «secuencia-montaje» ya hace tiempo que es muy común: una colección de planos normalmente unidos por la misma música que muestran aspectos seleccionados de un suceso o secuencia. También se han usado soluciones más toscas, como arrancar hojas a un

[32] Norman Page, *Speech in the English Novel* (Londres, 1973), págs. 29-30.

calendario, escribir fechas en la pantalla a modo de pie, y usar la voz en off de narradores. Algunos directores han sido muy ingeniosos a la hora de resolver este problema. *Citizen Kane*, por ejemplo, empieza con un noticiario que resume la vida del protagonista. En la película de Clouzot *Wages of Fear*, el hecho de que un grupo de vagabundos se hayan quedado estancados en la inactividad de una ciudad de América Central y no puedan irse, se explica al principio de la película mediante la conversación que mantienen un recién llegado y uno de los que llevan ya tiempo allí. Pero sabemos que se nos está dando un resumen de lo que Mario le contó a Joe en una conversación que se extendió durante varios días. Esto se consigue al combinar su diálogo ininterrumpido en la banda sonora con distintas imágenes de los dos hombres en varios sitios de la ciudad, con distintos estados del tiempo, paseando en direcciones opuestas, etc. Lo que oímos tiene entonces que ser una representación según esta convención de la esencia de sus conversaciones durante un periodo de varios días.

Y lo que es todavía más interesante, la técnica de la secuencia-montaje, inventada para resolver un problema en el cine, ha penetrado en la ficción verbal. En *Lolita* se presenta un resumen en viñetas breves y características que ilustran más que declaran cómo fue el período resumido. Humbert nos cuenta su vida en Beardsley College, en escenas cortas, representativas, como si fuese evocada por planos intermitentes de una cámara:

Mientras yacía en mi estrecho sofá-cama después de una sesión de adoración y desesperación en la fría habitación de Lolita, solía pasar revista al día que había terminado examinando mi propia imagen mientras merodeaba más que pasaba por mi memoria. Veía a Dr. Humbert, moreno y atractivo, más bien céltico, probablemente anglo-católico, posiblemente muy anglo-católico, llevar a su hija al colegio. Lo veía saludar con su lenta sonrisa y sus abundantes cejas negras, de atractivo arco, a la señora Holigan, que olía a demonios (e iría, a la primera oportunidad, directa a la ginebra de su patrón). Luego con el señor West, un verdugo retirado o escritor de folletos religiosos —¿qué importa?— vi al vecino, como quiera que se llame, creo que son franceses o suizos, meditar en su despacho de ventanas abiertas sobre su máquina de escribir, de perfil más bien enjuto y con un mechón casi hitleriano sobre su pálida frente. Los fines de semana, con un abrigo de sastre y guantes marrones, se ve al Profesor H. y a su hija ir dando un paseo hasta Walton Inn (famoso

por sus conejitos de cerámica con lazos violeta y sus cajas de chocolate entre las cuales se sienta la gente a esperar por «una mesa para dos» que todavía está sucia con las migas de sus predecesores). Los días de semana se le ve alrededor de la una de la tarde, saludando con dignidad la calle Arguseyed East mientras maniobra para sacar el coche del garaje y rodea las malditas siempre-vivas y baja a la carretera de firme deslizante... A la cena, con Dolly en la ciudad, Mr. Edgar H. Humbert fue visto comiendo su bistec a la manera continental, con cuchillo y tenedor. Disfrutando de un concierto, por duplicado, dos franceses de rostros de mármol, serenos, estan sentados uno al lado del otro, con la hija de gustos musicales de Monsieur H. H. a la derecha de su padre y el hijo de gustos musicales de Professor W. (el padre está pasando una tarde muy higiénica en Providence) a la izquierda de Monsieur H. H. Abriendo el garaje, un cuadrado de luz se traga el coche y se extingue. En pijamas de colores vivos, bajando a golpes la persiana de la habitación de Dolly. El sábado por la mañana, no se le ve, pesando con solemnidad a su pálida hija en el cuarto de baño...

Estas frases son equivalentes a diversos planos de película que mostrasen cómo pasó Humbert el tiempo. Aunque se varíe elegantemente su nombre, la sintaxis se mantiene relativamente constante, reiterando la normalidad de sus acciones. De este modo vemos una técnica desarrollarse en un medio narrativo *faute de mieux*, y luego ser tomada como una nueva e interesante posibilidad por otro medio que no está bajo las mismas restricciones formativas.

2. *Elipsis:* el discurso se detiene, aunque el tiempo continúa pasando en la historia. Jake Barnes come con Robert Cohn al final del capítulo 5 de *The Sun Also Rises:* entonces, «Hablamos de una cosa y de otra y luego lo dejé para venirme a la oficina». El capítulo 6 empieza: «A las cinco en punto estaba en el Hotel Crillon esperando a Brett.» De modo que hay un vacío de tres o cuatro horas, en el que suponemos que Jake hizo su trabajo periodístico usual en la oficina y luego se dirigió al hotel. No es necesario entrar en detalles.

La elipsis es tan antigua como *La Iliada*, pero como muchos críticos han señalado, la elipsis de tipo especialmente amplio y brusco es característica de las narraciones modernas. Genette indica que las elipsis de Proust en la *Recherche* se hacen cada vez más bruscas, quizás para compensar el hecho de que las escenas intermedias, aunque cubran períodos del tiempo de la historia más y más cortos, son cada vez más

detalladas. El efecto global es de una creciente discontinuidad entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia. El mismo tipo de discontinuidad caracteriza *Mrs. Dalloway* .

A veces se identifica la elipsis con el «corte» entre los planos del cine, la transición entre dos planos unidos por un simple vínculo, dando la impresión durante la proyección de que el primer plano es desplazado de repente e instantáneamente por el segundo. («Cortar» es precisamente lo que hace el montador: corta la película justamente en el borde del fotograma apropiado del plano A y al principio del B y luego los pega.) Pero hay que distinguir cuidadosamente los términos «elipsis» y «corte». La diferencia es de nivel. La elipsis se refiere a una discontinuidad narrativa entre la historia y el discurso. El «corte», por otra parte, es la manifestación de la elipsis como un proceso en un medio específico, una realización paralela a un espacio en blanco[33] o asteriscos en la página impresa.

O más exactamente, un corte *puede* implicar elipsis, pero puede representar simplemente un cambio en el espacio, es decir, que conecta dos acciones que son totalmente o virtualmente continuas, como en el caso de que el plano A muestre a un hombre con la mano en el pomo de la puerta y empujando la puerta hacia sí, y luego, después del corte, un plano inverso desde el vestíbulo muestre la misma puerta que se abre, ahora hacia dentro, frente a la cámara y el hombre que aparece. En este ejemplo el discurso es tan continuo como la historia, el corte se necesita simplemente por el problema espacial de hacer pasar la cámara a través de la pared. El corte puede también usarse para mostrar que el plano siguiente tiene lugar en la mente del personaje, que es imaginario, o lo que sea. Y lo mismo con las otras transiciones o tecnología cinematográfica: el fundido, el barrido, oscurecimiento e iluminación de la imagen, etc.. Todas éstas están en el repertorio de la manifestación cinematográfica y no son partes del discurso narrativo. No tienen significados narrativos específicos en sí mismas, y solamente sabemos por el contexto si un fundido en concreto significa «algunas semanas más tarde», «algunas semanas antes», o «entretanto, en otra parte de la ciudad».

---

[33] El «espacio en blanco, [el] enorme espacio en blanco, sin la sombra de una transición» del que habla Proust en *Contre Sainte-Beuve* (citado por Genette, pág. 132).

3. *Escena:* la escena es la incorporación del principio dramático a la narrativa. La historia y el discurso tienen aquí una duración más o menos igual. Los dos componentes usuales son el diálogo y las actividades físicas representadas de duración más bien corta, del tipo de las que no tardan mucho más en hacerse que en relatarse. Este ejemplo es de *USA* de John Dos Passos:

Fainy estaba barriendo la oficina, cuando un hombre con una cara como un bistec crudo subió las escaleras. Estaba fumando una tagarnina negra y delgada de una clase que Fainy nunca había visto antes. Llamó a la puerta de cristal esmerilado.

—Quiero hablar con el señor O'Hara, Timothy O'Hara.

—Todavía no ha llegado, llegará en cualquier momento, señor. ¿Quiere esperarlo?

—Ya lo creo que lo voy a esperar.

Y ahora pasemos a los casos en los que el tiempo del discurso es más lento que el tiempo de la historia.

4. *Alargamiento:* aquí el tiempo del discurso es más largo que el tiempo de la historia. Por medio de la «cámara rápida», es decir, la filmación con la cámara a mayor velocidad que la de la proyección posterior, el cine puede manifestar el alargamiento con la famosa «cámara lenta». Pero hay otras formas en las que puede hacer que el tiempo del discurso sea mayor; el tiempo de la historia, por ejemplo, puede alargarse gracias a un tipo de montaje repetitivo o cabalgado[34]. Un ejemplo típico ocurre en *Octubre* de Eisenstein, en la que todo el patetismo de las derrotas iniciales de los bolcheviques en Petrogrado es asociado a la apertura de los puentes que impide que el proletariado cruce el río y llegue al Palacio de Invierno. Con el montaje cabalgado, parece que los puentes se abren interminablemente. La frustración de la derrota es acentuada por la repetición de la imagen de un caballo muerto, que había tirado de un carro bolchevique, colgando grotescamente del centro del puente, que está completamente

---

[34] Llamado por Nõel Burch, en *Praxis du cinéma* (París, 1969), pág. 17, *retour en arrière* (mal traducido en la versión inglesa, *Theory of Film Practice* [Nueva York, 1973], por «inversión temporal»). Burch, en una explicación interesante, que va claramente por el mismo camino que la teoría narrativa actual, muestra que el «retour en arrière» es una de cinco posibles relaciones de tiempo que pueden ocurrir entre dos planos separados en el espacio.

levantado. La misma técnica se usa en la famosa secuencia de la escalinata de Odessa en *El Acorazado Potemkin* , en la que se alarga la experiencia del espectador del descenso de los soldados hasta hacerla insoportable.

Las obras literarias, por supuesto, no tienen los recursos del montaje cabalgado o la cámara lenta, aunque las palabras pueden ser repetidas o parafraseadas y ciertos sucesos pueden ser contados muchas veces. En la *historia* de *La Jalousie* de Robbe-Grillet, quizás A... sólo grita una vez al ver el ciempiés. Pero el relato de este suceso es repetido una y otra vez por el discurso.

La expresión verbal puede durar más (al menos en una medida subjetiva) que los sucesos mismos. El caso de los sucesos mentales es especialmente interesante. Lleva más tiempo decir lo que pensamos que pensarlo, y aún lleva más escribirlo. Así que, en cierto sentido, el discurso verbal siempre es más lento cuando comunica lo que ha acontecido en la mente de un personaje, en especial las percepciones e ideas repentinas. Muchos autores se disculpan por la disparidad, por el retraso que ocasionan las palabras [35]. Un ejemplo típico de alargamiento es «Ocurrence at Owl Creek Bridge», de Ambrose Bierce, en el que un hombre al que cuelgan por espionaje se imagina su fuga de sus verdugos: romper las cuerdas, nadar río abajo en una lluvia de balas, arrastrarse hacia la orilla, correr muchas millas hasta llegar a su casa. Cuando abraza a su esposa «una luz blanca cegadora resplandece a su alrededor con un sonido como el disparo de un cañón, después todo es oscuridad y silencio. Peyton Farquhar estaba muerto, su cuerpo, con el cuello roto, se balanceaba lentamente de un lado a otro bajo las vigas del puente de Owl Creek». Una fantasía de varios cientos de palabras ha descrito una fracción de segundo de la conciencia.

5. *Pausa:* el tiempo de la historia se detiene, aunque el discurso continúa, como en los pasajes descriptivos. Y como la narrativa es esencialmente un arte temporal, aquí entra en función otra forma de discurso. De *Lolita* :

---

[35] Joseph Conrad hace que su portavoz narrativo, Marlow (él mismo no mal teórico), diga sobre una escena que acaba de contarles a sus compinches: «Todo esto ocurrió en mucho menos tiempo del que lleva contarlo, porque estoy intentando explicaros en lentas palabras el efecto instantáneo de las impresiones visuales.»

...desde el rellano de arriba llegaba la voz de contralto de la señora Haze...

Creo que será mejor describirla inmediatamente y acabar de una vez. La pobre señora andaba por los treinta y pico, tenía una frente brillante, cejas arregladas y rasgos bastante sencillos pero no sin atractivo, de un tipo que podría ser definido como de una Marlene Dietrich descafeinada.

Las narraciones modernas suelen evitar las pausas de descripción puras y simples (a no ser que tímidamente se deleiten en ellas, como en el fragmento de más arriba), y prefieren una modalidad dramática. Autores como Zola, según señala un reciente artículo, desarrollaron fórmulas uniformes para la necesaria transformación. Deseaba dar todos los detalles que fuera posible de la superficie del mundo ficticio, pero como no quería poner las palabras en boca del narrador, hizo que los personajes lo hicieran por él. Lo típico es que haya una persona curiosa o enterada (pintor, esteta, espía, técnico, explorador, o algo así) que se encuentra con que tiene tiempo libre (paseando, esperando una cita, descansando en mitad del trabajo), aprovecha la oportunidad por la razón que sea (distracción, pedantería, curiosidad, placer estético, volubilidad) para describir (instruir, señalar, demostrar) algún objeto complicado (una locomotora, un jardín) a alguien que no sabe nada de eso (a causa de su juventud, ignorancia, falta de experiencia). En otras palabras, se crea una conversación, una interacción entre personajes con el expreso propósito de describir algo, librando al narrador de esa tarea[36].

Me da la impresión de que la descripción *per se* es generalmente imposible en películas narrativas, que el tiempo de la historia continúa en tanto que se proyectan imágenes en la pantalla, mientras sentimos que la cámara sigue filmando. En la secuencia que corresponde al fragmento citado más arriba de la versión cinematográfica de *Lolita*, de Stanley Kubrick, Humbert simplemente observa a Charlotte que baja las escaleras, lo importante sigue siendo el suceso. Y en el sentido de que el tiempo está pasando para el Humbert de la película, el tiempo de la historia continúa pasando para nosotros.

[36] Philippe Hamon, «Qu'est-ce qu'une description?», *Poétique*, 12 (1972), 465-487.

El efecto de la descripción pura parece que sólo ocurre cuando la película realmente «se para», en el efecto llamado «imagen congelada» (el proyector continúa, pero todos los fotogramas muestran exactamente la misma imagen). Un ejemplo de *All About Eve* de Joseph Mankiewicz: en el momento en que Eva (Anne Baxter) recibe un codiciado premio teatral, la imagen se congela cuando extiende su mano para recibirlo. El tiempo de la historia se detiene, mientras que el cínico crítico teatral (George Sanders), hablando como narrador en off, alude a la cara oculta del salto a la fama de Eva y presenta a los otros protagonistas sentados alrededor de la mesa del banquete.

Los críticos (por ejemplo Percy Lubbock) han comentado que las novelas clásicas muestran una relativa constancia de alternancia entre escena y resumen. Por el contrario, las novelas modernistas, como observó Virginia Woolf en la teoría y en la práctica, tienden a rehuir el resumen presentando una serie de escenas separadas por elipsis que el lector debe rellenar. De modo que la novela modernista es más cinematográfica, aunque no digo que haya cambiado bajo la influencia del cine.

Si elegimos al azar un capítulo de una novela anterior como *Pride and Prejudice*, digamos el capítulo 6, realmente parece que se encuentra el clásico ritmo de alternancia, siempre que definamos «escena» y «resumen» con suficiente amplitud. Éste presenta: para empezar un resumen (sobre la floreciente relación de Jane con Bingley); una escena (Charlotte y Elizabeth charlando); otro resumen (el creciente interés de Darcy por Elizabeth); una escena (una fiesta en casa de Sir William Lucas). Esta escena final está dividida en un número de diferentes pequeñas escenas: las quejas y bromas de Elizabeth con Darcy, la interpretación de ésta al piano (separadas por un breve resumen y digresión descriptiva de las inclinaciones musicales de Mary), la frustrada conversación de Sir William con Darcy y su intento de emparejarlo con Elizabeth en el baile, la ensoñación de Darcy y, por último, su charla con Miss Bingley brevemente resumida.

El «ritmo» es brusco e inexacto y la escena tiene coherencia fundamentalmente en su dimensión espacial. Una especie de marco espacial constante (la casa de Sir William) garantiza la continuación del sentido escénico, incluso en momentos en

los que el tiempo del discurso es claramente más corto que el de la historia (el espacio temporal de la ensoñación de Darcy o su charla con Miss Bingley). De esta manera podemos distinguir otra función del resumen: comunicar lo esencial de las actitudes y acciones dentro de las escenas.

Lo contrario también es verdad. Una escena breve y aislada no puede sino ilustrar o animar el resumen general en el que tiene lugar. En *Pride and Prejudice* tales escenas no suelen ser espaciales. Son escenas sólo en el sentido puramente temporal, el tiempo del discurso se hace más lento para ir al mismo paso que el tiempo de la historia. Por ejemplo:

> Su viaje a los Lagos era ahora el objeto de sus pensamientos más felices, era su mejor consuelo por todas las ingratas horas que el descontento de su madre y de Kitty hacían inevitables. Y si hubiera podido incluir a Jane en sus planes, todo habría sido perfecto.
>
> «Pero me alegro», pensó, «de que me quede algo que desear. Si todo hubiera salido bien, estaría desilusionada. Pero en este caso, al tener dentro de mí esta pena incesante que causa la ausencia de mi hermana, puedo, dentro de lo razonable, esperar que se hagan realidad todas mis esperanzas de felicidad. Un plan en el que cada parte promete ser maravillosa, no puede tener éxito y la desilusión total sólo se evita con la defensa de algún pequeño disgusto particular».
>
> Cuando se fue, Lydia prometió escribir muy a menudo y contar todos los detalles a su madre y a Kitty.

El párrafo del medio representa las palabras literales que pasan por la mente de Elizabeth, el tiempo del discurso es claramente igual al tiempo de la historia, de ahí que por definición deba ser una «escena». Pero está claro que el sitio exacto y el momento temporal en que ocurren estas palabras es indefinido y que el fragmento no muestra un suceso independiente, sino simplemente ilustra el tipo de cosas que Elizabeth pensaba durante el período que se resume.

El medio más usado para resumir en la ficción contemporánea es el de dejar que lo hagan los personajes, bien mentalmente, bien externamente en diálogos. Pero tales fragmentos no son «resúmenes» en el sentido clásico, porque la relación no está entre la duración de los sucesos y de su relato, sino entre la duración de los recuerdos de los personajes de esos sucesos y el tiempo que lleva leerlos, una proporción que es más o menos igual y por lo tanto «escénica». La faceta del resumen es secundaria, un derivado de la acción del racioci-

nio. Una gran parte de *Mrs. Dalloway* consiste en las reminiscencias de los personajes, no sólo de los personajes principales, como son Clarissa, Peter y Lucrezia, sino también de aquellos que aparecen sólo una vez, brevemente, y tienen poca o ninguna relación con los protagonistas y la acción principal. Esta inmersión en las conciencias de transeúntes es una de las interesantes innovaciones del libro. Colabora con la presentación modernista de las vistas y sonidos de la ciudad: los autobuses, el Big Ben, el avión que escribe con humo en el cielo, la señora en el banco del Regent's Park, y las vidas íntimas de transeúntes escogidos al azar, los cuales, extraña y provocadoramente, tienen nombres: Moll Pratt, Mr. Bowley, Mrs. Coates. La vida interna y externa de la ciudad es comunicada a través de la centralita de la técnica discursiva de la novela. La eliminación del resumen contribuye precisamente a la brusquedad y la rapidez de la experiencia urbana. El narrador no necesita resumir porque el pasado domina en las reminiscencias de los personajes principales:

> Le debía palabras: «sentimental», «civilizado». Empezaban cada día de su vida como si él la protegiese. Un libro era sentimental, una actitud ante la vida era sentimental. «Sentimental» quizás era ella al pensar en el pasado.

Clarissa, ahora con más de cincuenta años, llega a casa después de hacer unas compras, como una monja retirándose a su angosta habitación, se desviste, reflexiona sobre el pasado, su juventud en Bourton y su posterior relación con Peter. Se cubre un largo período, pero el tiempo del discurso es igual al tiempo de la historia: el tiempo de la historia no son los treinta años o así de vida pasada, sino el tiempo que ella piensa en ellos. Estructuralmente, el material resumido es secundario al suceso narrativo principal en el que nos concentramos, a saber, el acto de recordar de Clarissa.

Un crítico en 1925 observó que «Mrs. Woolf... engrandece lo trivial y nos deja con la sensación de que la vida misma es de una riqueza inagotable». Las cosas poco importantes se engrandecen gracias a la organización de la reminiscencia: «Recordaba haberse quedado fría con los nervios y peinarse en una especie de éxtasis (ahora empezaba a revivir aquel sentimiento, cuando se quitó las horquillas, las dejó sobre el tocador y empezó a peinarse) con los grajos pavoneándose de

arriba abajo en la luz rosada del atardecer, y vestirse, y bajar abajo y sentir cuando cruzaba el vestíbulo «¡si tuviera que morir ahora, moriría enormemente feliz!». En cierto modo, todo el libro es una celebración del recuerdo que se atrapa fugazmente entre el barullo de hoy en día por personajes con edad y tiempo suficiente para ello. En realidad, el recuerdo es la principal actividad narrativa, las otras transmiten una mera fachada exterior.

En este tipo de narración y para este tipo de personajes, la exposición ya no es problema. Como en Proust, el pasado no es menos vívido que el presente, a menudo más vívido. El estatus del AHORA ya no tiene importancia. No se necesita información para «desembrollar» la trama, porque la trama no presenta problemas, ni caminos razonados que seguir, ni metas para llegar a las cuales necesitemos orientación. Las últimas líneas de la novelas dan una imagen clara de lo que, en cierto sentido, ha estado allí todo el tiempo:

> —Es Clarissa —dijo él.
> Y allí estaba ella.

Entonces, el ritmo modernista de *Mrs. Dalloway* no es una oscilación entre resumen y escena, sino un ritmo de escenas solas, la entrega del relevo de la historia de un personaje a otro aun cuando no se conocen, sino que se «materializan» los unos en la proximidad inconsciente de los otros.

C. *Frecuencia.* La tercera relación posible entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia es la frecuencia. Genette distingue entre: 1) frecuencia «singulativa», una representación discursiva de un único momento de la historia, como en «Ayer me acosté temprano»; 2) frecuencia múltiple y «singulativa», varias representaciones, cada una de uno de los varios momentos de la historia, como en «El lunes me acosté temprano; el martes me acosté temprano; el jueves me acosté temprano», etc.; 3) frecuencia repetitiva, varias representaciones discursivas del mismo momento de la historia, como en «Ayer me acosté temprano; ayer me acosté temprano; ayer me acosté temprano», etc.; 4) frecuencia iterativa, una única representación discursiva de varios momentos de la historia, como en «Todos los días de la semana me acosté temprano.»

No hay mucho que añadir a la discusión de Genette de las tres primeras categorías. La forma «singulativa» es, por supuesto, básica y quizás obligatoria, por lo menos en las narraciones tradicionales. Las categorías segunda y tercera de Genette forman *cas limites*, y ocurren bastante raramente, para efectos especiales. Pero viviendo como vivimos en tiempos extremos, a veces nos aproximamos a los límites. Recordemos, por ejemplo, la exhaustiva repetición de sucesos en *La Jalousie:* el aplastamiento del ciempiés, A... sirviendo las bebidas o cepillándose el pelo, el nativo agachándose sobre la superficie del río, etc... Nos dejan perplejos: ¿son representaciones discursivas únicas de momentos de la historia únicos y diferentes, aunque sean muy parecidos 1), o representaciones discursivas múltiples del mismo momento de la historia 3)? Por ejemplo, ¿cuántas veces *sirve* A... bebidas en la terraza a Franck y al narrador, y si lo hace más de una vez, a qué ocasión corresponde cada enunciado?

La cuarta categoría de Genette necesita un comentario más extenso. Las formas iterativas tienen ciertos términos en inglés como en otras lenguas. Pueden ser comunicadas por preposiciones como «durante», por nombres que expresan períodos de tiempo y, en particular, por formas iterativas especiales como «solía», o «continuó» (más el gerundio). Al principio de *Jude the Obscure* : «*Durante* los tres o cuatro *años* siguientes, un vehículo extraño y original *pudo haber sido observado* andando por los caminos y carreteras secundarias cerca de Marygreen, conducido de un modo extraño y original». (Las cursivas son mías.) Que el efecto sea iterativo y no simplemente durativo es producto de nuestra comprensión del contexto: los viajes del vehículo eran alrededor de Marygreen y no en línea recta, a campo través, de ahí que atribuyamos iteración. La ruta en sí era regular: «así equipado, Jude estaba encargado de llevar tres veces a la semana bollos de pan a los aldeanos y los caseros aislados de los alrededores próximos a Marygreen». La función del «pudo haber sido observado», es, claro está, la de distanciar la percepción, no sólo espacialmente (es el equivalente literario del «plano general» cinematográfico), sino también temporalmente, lo que recalca lo fortuito de la percepción. Esto indica que si el que observaba no vio el carro, fue porque resultó que estaba en el sitio y a la hora equivocados, porque la ruta de Jude era perfectamente regular.

Las narraciones verbales señalan el tiempo de la historia a través de todo un conjunto de elementos gramaticales como tiempos verbales, modos («la actitud» del hablante «hacia la realización del predicado») y aspectos (la duración de la acción como momento, lapso de tiempo, o lo que sea), así como adverbios, pero también a través de medios semánticos. El cine tiene asimismo sus métodos para indicar los cambios temporales en la historia, aunque no está claro si éstos equivalen a algo parecido a una «gramática». Christian Metz sostiene que es más apropiado considerarlos como un sistema de «puntuación».

El sistema de tiempos verbales en inglés no es especialmente rico, pero es capaz de indicar sin la ayuda de adverbios por lo menos cuatro etapas temporales en una secuencia de sucesos: 1) la etapa más anterior por medio del pretérito pluscuamperfecto; 2) una etapa subsiguiente con el pretérito imperfecto o indefinido (o la forma progresiva del pretérito); 3) una etapa aún posterior, con el presente (o forma progresiva del presente) y 4) la más posterior, con el futuro (o el presente, o la forma progresiva del presente funcionando como futuro). Vamos a referirnos a los períodos narrativos como «tiempo anterior», «tiempo pasado», «tiempo presente» y «tiempo futuro». Asimismo hay que tener en cuenta la existencia de una referencia «atemporal», el «tiempo» —o mejor dicho su ausencia— de enunciados que especifican un caso general, normalmente por medio del presente: «La vida es maravillosa», «El oro es un metal precioso», «El tiempo sigue su curso». (En las narraciones este tiempo puede ser expresado por el pretérito.) La mayoría de las narraciones colocan el AHORA de la historia en la segunda de las etapas, el «tiempo pasado», la narrativa verbal generalmente la presenta con el pretérito. Pero unas cuantas narraciones colocan su AHORA de la historia en la tercera. Y por lo menos una novela lo sitúa en el futuro.[37] El AHORA del discurso suele estar en la tercera etapa o «tiempo presente», excepto en el caso de las narraciones «enmarcadas» (por

[37] Michael Frayn, *A Very Private Life* (Londres, 1968), discutida por W. J. M. Bonzwaer en *Tense in the Novel* (Groningen, 1970), págs. 70 y siguientes.

ejemplo, Marlow contando lo que ocurrió en un tiempo anterior).

Lo que puede complicar las cosas es la relación entre los adverbios temporales y las formas verbales. Ésta es una cuestión de gran interés para el análisis narrativo. Ya hace tiempo que está aceptado que los adverbios de referencia presente pueden ocurrir con formas verbales en pretérito. «The Sisters» de Joyce empieza (las cursivas son mías): «*Esta vez* no había esperanza para él: era su tercer ataque... Me había dicho a menudo: "No me queda mucho tiempo de vida", y pensaba que hablaba por hablar. *Ahora* sabía que era verdad». En circunstancias normales se usaría «aquella vez» y «entonces» en vez de las formas adverbiales del presente. «Esta vez» y «ahora» claramente sirven para dar énfasis al AHORA del «yo»-como-personaje, para dar vida a su punto de vista en oposición al de su encarnación posterior, el «yo»-como-narrador que recuerda sus sentimientos infantiles. Podríamos decir que esto es un recurso para la «contemporaneización del personaje». Un teórico cree que es el componente central del estilo indirecto libre,[38] y otro hace una afirmación aún más atrevida: que él sólo separa la ficción de la no ficción, que los pretéritos así usados forman un tiempo verbal «épico» especial.[39] Esta última afirmación es claramente excesiva; la mezcla de las formas de tiempo pretérito y los adverbios de presente es una locución a disposición de cualquier hablante. Y de ninguna manera puede ser usada para definir esa espinosa entidad teórica que llamamos «ficcionalidad».[40]

La cuestión anterior es más viable, pero como tiene que ver con la transmisión narrativa, es decir, el discurso, sólo discutiré aquí lo que se refiere a la cuestión del tiempo,

---

[38] Franz Stanzel, «Episches Praeteritum, Erlebte Rede, Historisches Praesens», *Deutsche Vierteljahrfeschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 33 (1959), 1-12. Bronzwaer apoya sus puntos de vista.

[39] Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart, 1968), *passim*. Stanzel afirma, dentro de su propia teoría, que el efecto «épico» ocurre sólo cuando el «centro de orientación» del lector está «en la conciencia de una figura o en un observador imaginario en la escena de la acción ficticia».

[40] Ha habido varias críticas de la teoría de Hamburger, pero la más minuciosa es la de Bronzwaer, que proporcionó ejemplos convincentes de textos que claramente no son de ficción: un artículo de lingüística, una carta a una revista, un conocido libro de historia, para mostrar lo extendida que está esta práctica.

reservando para otro capítulo más adelante las definiciones de las formas «libres» de los discursos.

Repetidamente he hecho distinciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Una distinción paralela es la que hay entre el AHORA del personaje: el momento presente del personaje, y el AHORA del narrador: el momento durante el relato de la historia que es contemporáneo para el narrador. ¿Cúal es entonces la relación entre el tiempo y fenómenos puramente lingüísticos como el tiempo y el aspecto verbales? El tiempo es una cuestión de la narrativa, de la historia y del discurso; el tiempo verbal lo es de las gramáticas de las lenguas. Los momentos y períodos de tiempo están *en* la historia y son expresados *por* el discurso. El discurso, a su vez, es manifestado por un medio. En la narrativa verbal, un elemento temporal dado puede ser manifestado eligiendo entre distintas formas verbales, adverbios de tiempo, vocabulario, etc. A menudo, las opciones gramaticales son mínimas. En la segunda historia de *The Dubliners*, «A Encounter», el pretérito (indefinido o imperfecto) se usa para indicar prácticamente todas las contigencias temporales. La historia empieza —con una referencia durativa e iterativa— «Fue Joe Dillon el que nos dio a conocer el Oeste. Tenía una pequeña biblioteca compuesta de ejemplares viejos de *The Union Jack, Pluck* y *Halfpenny Marvel*. Cada tarde, al salir del colegio nos reuníamos en su jardín y organizábamos batallas de indios». Después de una viva descripción de Joe Dillon bailando como un indio, que termina con una cita literal de su grito de guerra —«¡Ya!, ¡yaka, yaka, yaka!»—, leemos: «nadie se lo creía cuando nos dijeron que tenía vocación religiosa. Sin embargo era verdad». Se relatan sucesos que tuvieron lugar mucho después, en un período de tiempo futuro, pero la forma verbal sigue siendo el pretérito. Ni siquiera necesitamos un adverbio («después», o algo así) que nos ayude a comprender, el contexto es suficiente.

En realidad, el pretérito pluscuamperfecto se usa relativamente poco en inglés, incluso entre hablantes cultos, excepto cuando debe recalcarse la anterioridad de los sucesos. En el lenguaje literario intelectual es más frecuente, y el usarlo o no puede tener implicaciones estilísticas de varios tipos, inclusive la contemporaneización del personaje.

Otra señal de contemporaneización del personaje es el uso del pretérito en enunciados de sentido general, atemporal, o

(como se ha dado en llamarlo) «gnómico». Si leemos una frase como «La guerra es un infierno» en una narración que por lo demás está en pretérito, se considera que la generalización es válida para el narrador, así como (o incluso en vez de) para los personajes. Pero «La guerra era un infierno» significa necesariamente que así lo cree un personaje. (Éste no es siempre el caso en las generalizaciones irónicas. *Pride and Prejudice* comienza: «Es una verdad universalmente reconocida que un hombre soltero en posesión de una buena fortuna necesita una esposa». A pesar de la «universalidad» de esta opinión, el narrador y el narratario saben que no tienen que aceptarla. Si la frase fuera «*Era* una verdad universalmente reconocida...» la ironía también tendría validez, pero sólo para los personajes.)

En inglés las narraciones verbales se escriben en presente alguna que otra vez, sin embargo el tiempo de la historia sigue siendo normalmente el pasado, de ahí que el tiempo verbal sea llamado el «presente histórico». Pero es un mero sustituto del pretérito: la diferencia entre el AHORA de la historia y el AHORA del discurso se mantiene perfectamente clara, porque el narrador conoce el desenlace de la historia y es evidente que su presente sigue siendo posterior al de los personajes. Un ejemplo interesante es «A Christmas Memory» de Truman Capote. El AHORA del discurso, el tiempo presente del narrador, un estudiante de un colegio o escuela secundaria privada «que cruza el campus de una escuela [sin nombre]», se muestra, en el párrafo final del texto, que es una «mañana de diciembre en particular» diez o quince años después de los sucesos principales de la historia, que ocurrieron cuando él tenía siete años. Esos sucesos —los cuidadosos preparativos para la Navidad, compartida cariñosamente con su prima solterona de «sesenta y pico» años— son relatos con siete AHORAS de la historia, separados por elipsis que van desde tres horas a varias semanas. El primer AHORA ocurre en ese último párrafo: el mensaje que recibe el joven sobre la muerte de su prima. Así que un octavo AHORA de la historia coincide con el momento del AHORA del discurso. Capote usa el presente progresivo para dar énfasis al aspecto puntual, es decir, al momento exacto en el tiempo de la historia, porque el presente, al contrario del pretérito, supone repetición, hábito, y cosas por el estilo. En esta historia el presente se reserva para los recuerdos de actos realizados en ciertas

épocas. Así se consigue un doble efecto: los sucesos son de «esta» Navidad en particular, pero son idénticos a los sucesos de Navidades pasadas. «Pero antes de hacer estas compras, está la cuestión del dinero. Ninguno de los dos tenemos un duro». Esto significa no sólo «en ese momento determinado», sino «siempre». En cuanto al presente («Nuestros reflejos se mezclan con la luna que sale mientras trabajamos a la luz de la lumbre al lado de la chimenea»), éste se intercambia con el presente progresivo («La cocina se va quedando a oscuras»). Cuando el lapso durativo empieza en el pasado y llega hasta el presente o más allá, es posible usar cualquier tiempo verbal: «Hoy mismo, se prendió en la chimenea el habitual fuego vivo de esta época», «Se encontró el sombrero, una rueda de paja con un ramillete de rosas de terciopelo que ha perdido el color al aire libre», «Estoy haciendo una cometa para ella», etc. Los lapsos durativos que comienzan y terminan en el pasado se representan con pretéritos perfectos («... qué difíciles eran de encontrar [las pacanas] (habiendo sido desprendido lo principal de la cosecha de los árboles y vendido por los dueños del huerto)»), o pretéritos con adverbios explicativos («[el sombrero] en otro tiempo perteneció a una pariente más elegante»). En este tipo de historia, indicar el futuro es un problema porque el presente puede tener también una referencia futura. Los adverbios llegan a ser decisivos: «cenamos (panecillos fríos, tocino, mermelada de moras) y hablamos sobre mañana. Mañana empieza el tipo de trabajo que más me gusta: comprar». Capote también incluye un tiempo futuro de verdad para dejar las cosas claras: «... vaya, necesitaremos un pony para llevar la calesa a casa».

Es muy corriente decir que el cine sólo puede ocurrir en el presente. Al contrario del medio verbal, el cine en su estado puro, sin montaje, está absolutamente unido al tiempo real. Leer «Juan se levantó, se vistió y cogió un taxi al aeropuerto» lleva sólo una fracción de segundo; mirarlo teóricamente podría llevar tanto tiempo como hacerlo. Pero está claro que prácticamente todas las películas están montadas con muchas elipsis (los experimentos de Andy Warhol y Michael Snow son raras excepciones). El cineasta, lo mismo que el autor, confía automáticamente en la capacidad del espectador para reconstruir o sustituir el material elidido que él considera que es demasiado obvio como para mostrarlo. Lo mucho o poco que eliden es una cuestión de estilo. Los cineastas están

cortando de una manera más radical a medida que el público se vuelve más entendido.

MACROESTRUCTURA NARRATIVA Y TIPOLOGÍA DE LA TRAMA

Hasta aquí hemos tratado de la naturaleza formal de las unidades moleculares de la trama, los principios de su organización, incluyendo las posibilidades negativas (antihistorias), y su manifestación en la práctica de cada medio. Estos temas comprenden la microestructura de las narraciones, la forma en que encajan sus piezas individuales. Sin duda, una teoría general de la narrativa también necesita explicar las macroestructuras, es decir, los diseños generales de las tramas. La macroestructura a su vez implica una teoría de la tipología de la trama, la manera en que las tramas se agrupan entre sí de acuerdo a semejanzas estructurales.

Nuestros conocimientos actuales sólo permiten especulaciones. Un examen de unas cuantas de las ideas más celebres demuestra la dificultad del problema.

Tradicionalmente, los teóricos han acudido al contenido más que a la expresión para formar criterios macroestructurales: por ejemplo, la clásica *peripeteia* de la tragedia, el cambio en cierto momento de la acción de un estado de cosas a otro que es exactamente lo contrario; o la *anagnórisis*, transición de la ignorancia al conocimiento que experimenta el protagonista. Éstas son generalizaciones del contenido precisamente porque se atreven a juzgar si los sucesos implican categorías amplias de conducta llamadas «ignorancia» y «conocimiento».

Desde Aristóteles, los estudios literarios han basado el análisis de las macroestructuras de la trama en las vicisitudes del protagonista. Aristóteles distinguió entre tramas afortunadas y fatales, según si la situación del protagonista mejoraba o declinaba. Para él las formas más interesantes eran complejas, es decir, cambiaban de dirección: la línea de la trama fatal o trágica frente a la de la trama afortunada o cómica. Estas posibilidades se extendían de acuerdo con el carácter diferente del protagonista. Aristóteles admitía tres tipos: el totalmente bueno, el totalmente malo y el noble, que está entre ambos y es lo suficientemente bueno como para que su

equivocación o *hamartia* no impida que sintamos compasión y temor ante su ruina. De ahí resultaron seis tipos diferentes de tramas.

En la esfera de lo fatal:

1. Un héroe totalmente bueno fracasa: esto nos resulta sumamente incomprensible porque quebranta nuestro sentido de la probabilidad.
2. Un protagonista malvado fracasa: sentimos una satisfacción llena de suficiencia porque se ha hecho justicia.
3. Un héroe noble fracasa a causa de una equivocación, lo que despierta nuestra compasión y nuestro miedo.

En la esfera de lo afortunado:

4. Un protagonista malvado tiene éxito, pero esto nos causa disgusto porque quebranta nuestro sentido de la probabilidad.
5. Un héroe totalmente bueno tiene éxito, lo que nos hace sentir satisfacción moral.
6. Un héroe noble (como Orestes) comete una equivocación, pero sólo temporalmente y su vindicación final es satisfactoria[41].

Está claro que estas categorías sólo dan cabida a un pequeño número de narraciones, aquellas en las que nociones como «bueno», o «tiene éxito», están absolutamente claras.

Los intentos modernos de analizar la macroestructura y la tipología como los de Northrop Frye, de Ronald Crane y de Norman Friedman, aumentan el número de parámetros, con lo cual extienden la red de posibilidades a tipos más nuevos de narraciones.

Frye ofrece no uno, sino dos planteamientos diferentes del análisis macroestructural. El primero se centra en el personaje, y está basado en lo que él llama «modo», es decir, «un poder de acción convencional que se presume en los personajes principales en la literatura de ficción [que] tienden a

[41] Adaptado de Hardison y Golden, págs. 179-185. Los dos últimos tipos en realidad no son discutidos por Aristóteles, pero están claramente implícitos en su sistema.

seguirse uno al otro en una secuencia histórica»[42]. El énfasis en los personajes nos recuerda a Aristóteles. Sólo que el criterio de evaluación no es la bondad o maldad sino los poderes del protagonista en relación a los del público. Si es todopoderoso, es decir, divino, la macroestructura es «mítica»; si es muy poderoso, humano pero maravilloso, es «romántica»; si más poderoso, pero de todos modos sólo un ser humano, es decir, noble, es «supra-mimética»; si igual a nosotros es «infra-mimética»; si inferior a nosotros es «irónica». Estas categorías están atravesadas por otros parámetros: trágico («desterrado de la sociedad») frente a cómico («integrado en la sociedad»), ingenuo frente a sofisticado, lastimoso frente a temible, que proporcionan una elaborada red de tipos de personaje y por lo tanto de tipos de trama.

El segundo planteamiento de Frye es una teoría directa del mito, en la que ataca frontalmente la tipología de la trama[43]. Propone cuatro *Mythoi:* comedia, romance, tragedia y sátira-ironía. Cada uno a su vez se divide en seis fases que varían de acuerdo a su distancia de los mitos más cercanos: por lo tanto hay un total de veinticuatro categorías. Éstas son «categorías narrativas... más amplias que los géneros literarios ordinarios, o lógicamente anteriores a ellos». En otras palabras, son un conjunto de características que se combinan con los géneros. Las novelas así como las obras de teatro pueden ser cómicas o trágicas, románticas o satírico-irónicas. Por ejemplo cuando los personajes principales de *Humphery Clinker,* secándose después del accidente de su carruaje, se reconocen unos a otros, la «sociedad humorística triunfa o continúa invicta», ilustrando la fase de la comedia más próxima al polo de la ironía.

Las categorías de Frye son amplias desde el punto de vista

---

[42] *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957), First Essay, «Historical Criticism: Theory of Modes».

[43] *Ibid.*, págs. 158-239. En realidad, una tercera base para la tipología de la trama está propuesta en el Fourth Essay de Frye, «Rhetorical Criticism: Theory of Genres» (págs. 303-314). Los géneros se distinguen según el tipo de transmisión al público, por ejemplo el «radical de presentación» del «poema épico» es «el autor o mestrer como recitador oral», mientras que en la ficción es la «palabra escrita o impresa». Subtipos de la última incluyen a la novela, el romance (en un sentido diferente al usado en el First Essay): éstos se distinguen por su tratamiento de los personajes, gente real frente a gente con una forma estilística convencional. Otros tipos incluyen la confesión y la sátira menipea o anatomía. En total hay once combinaciones posibles.

conceptual y su considerable erudición las completa con montones de ejemplos, desde *La Iliada*, y *Sale of Lives* de Luciano, a *Huckleberry Finn* y *Finnegans Wake*. Además, la base de las categorías es admirablemente deductiva. Pero Frye nos cuenta poco o nada sobre la base conceptual de esa deducción, ni siquiera que es arbitraria. ¿Por qué hay cuatro tipos y seis fases en vez de seis tipos y cuatro fases o diez tipos y diez fases? En los títulos, los mitos se equiparan con las cuatro estaciones: la comedia con la primavera, el romance con el verano, la tragedia con el otoño y la sátira-ironía con el invierno. Pero hay otros números igualmente cargados de significación: los tres de la Santísima Trinidad, los siete vicios y virtudes, los doce signos del zodíaco. Resulta molesto que te ofrezcan una tipología cuya base es metafórica si no te explican la metáfora. Resulta molesto que se te pida que aceptes un sistema que está herméticamente cerrado, cuyas distinciones no pueden cuestionarse dando otros ejemplos contrarios y de esa forma perfeccionarse.

La taxonomía de Ronald Crane también se apoya en la tradición: tres de las seis propiedades de la poesía de Aristóteles. Crane propone tramas de acción, tramas de personaje y tramas de pensamiento. Las primeras implican un cambio en la situación del protagonista *(Los hermanos Karamazov)*, las segundas un cambio en su carácter moral (*Portrait of a Lady*) y las terceras, un cambio en su manera de pensar y sus sentimientos *(Mario el epicúreo* de Pater)[44].

A éstas, Norman Friedman añade las distinciones de Aristóteles entre las clases de protagonista y dos clases de destino y propone catorce tipos (por cuestión de matemáticas uno esperaría un número mayor). Así, por ejemplo, la trama de «admiración» es una trama de acción que contiene un «cambio a mejor... causado por la nobleza de carácter de un

[44] «The Concept of Plot and the Plot of "Tom Jones"» en su *Critics and Criticism* (Chicago, 1957), págs. 66-67. La formulación de Crane deja sin contestar algunos puntos interesantes. ¿Qué «pensamiento», el del autor implícito, el del personaje, el del narrador? ¿Y *sobre* qué son estos pensamientos: el mundo de la obra —sucesos, personajes, situaciones— o las cosas en general? ¿Por qué, si no para satisfacer el espíritu benevolente del estagirita debe el «pensamiento» ser separado de las otras acciones? ¿Si los actos de habla son tipos de actos, por qué no también los actos de pensamiento? ¿Y por qué terminar con los tres primeros? ¿Por qué no hay también tramas de dicción, por ejemplo las obras de Gertrude Stein o *Finnegans Wake?* ¿O tramas de espectáculo y melodía?

protagonista simpático» (como *Mister Roberts*). La trama de «maduración» es una trama de personaje en la que «un protagonista simpático cuyos objetivos son erróneos» cambia a mejor (*Lord Jim*). La trama de «aprendizaje» es una trama en la que la manera de pensar del protagonista mejora pero «no pasa a demostrar los efectos de este cambio beneficioso de su conducta», porque si lo hiciera, entonces sería una trama de maduración; son ejemplos de ésta *All the King's Men* y *The Confidential Agent*[45].

Hay otros sistemas que podríamos discutir[46], pero éstos son suficientes para ilustrar los beneficios y los riesgos de hacer tipologías de la trama basadas en el contenido. Quizás la primera observación que habría que hacer sobre tales taxonomías es que se basan en presupuestos culturales no reconocidos. Las teorías basadas en la «bondad» o las diferencias entre «acción» e «ideas» suponen que éstas son efectivamente entendidas por la mayoría y se corresponden con los términos primitivos. Eso puede ser cierto para todos o puede serlo sólo para cierto grupo de textos clásicos, y sólo si

---

[45] «Forms of the Plot», *Journal of General Education*, 8 (1955), 241-253. Las otras once son tramas de acción (las novelas de R. L. Stevenson), tramas patéticas (*Tess of the D'Ubervilles*), tramas trágicas (*Edipo Rey*), tramas de castigo (*Richard III*), tramas sentimentales (*Cymbeline*), tramas de reforma (*The Scarlet Letter*), tramas de prueba (*For Whom the Bell Tolls*), tramas de degeneración (*Tender is the Night*), tramas de revelación (*Beware of the Dog* de Roald Dahl), tramas afectivas (*Pride and Prejudice*) y tramas de desilusión (*The Hairy Ape*).

[46] E. M. Forster, por ejemplo, ofrece metáforas espaciales (*Aspects of the Novel*, pág. 151; versión española: *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1985): «Un libro con forma de reloj de arena y un libro con forma de cadena grande en esa danza antigua, los Lanceros». *Thais*, de Anatole France, y *The Ambassadors*, de Henry James, son novelas de «reloj de arena», mientras que *Roman Pictures*, de Percy Lubbock, ejemplifica el diseño de «cadena grande». Otros diseños son la girándula y el lecho de Procusto. Otros teóricos han notado la semejanza de las estructuras de la trama con los tropos y figuras retóricas. Ver citas de Shklovsky en T. Todorov, «L'Héritage methodologique du formalisme», *L'Homme*, 5 (1965), 76, y reimpreso en *The Poetics of Prose* (Ithaca, N. Y., 1977; trad. Richard Howard). El ensayo en cuestión es un capítulo en *O teorii prozy* (*Theory of Prose*) (Moscú, 1929), traducido por «La Construction de la nouvelle et du roman» en *Théorie de la littérature*, págs. 170-196. Pero las semejanzas no pueden ser causales o genéticas. Parece más probable que nuestras mentes contengan modelos abiertos de una clase muy general que pueden manifestarse en niveles localizados y globales de las narraciones y, por supuesto, de los textos en general. Kenneth Burke discutió este punto ya en 1931 en su «Lexicon Rhetoricae», «Psychology and Form» y «The Poetic Process» (*Counterstatement*).

también ignoramos cómo el público conoce y acepta imaginativamente las bases que se postulan. Pero en una teoría completa el hecho del presupuesto cultural debería ser explicado porque implica un interesante conjunto de conductas del público. El grupo de rasgos que constituyen la bondad de un hombre cambia de un siglo a otro, de una sociedad a otra. Poder entender que un rasgo o acción determinada en realidad es bueno requiere familiaridad y comprensión imaginativa con tradiciones distintas a la nuestra. Las virtudes griegas y cristianas suelen parecerse unas a otras y diferir de las aceptadas por las civilizaciones africanas o amerindias. Pero incluso dentro de la tradición occidental es fácil olvidar que debemos aprender muchos presupuestos. Para captar que Edipo es básicamente bueno y noble, a pesar de su inclinación a matar señores mayores en las encrucijadas, podríamos necesitar alguna reforma de nuestra educación.

Por tanto, el relativismo inherente a la comprensión de las narraciones, para no hablar de su análisis o taxonomización, se hace sentir de una manera profunda. Si nos tomamos en serio la teoría, debemos cuestionar cómo tomamos en la práctica tales decisiones. ¿Estamos condenados para siempre a seguir los presupuestos morales de Aristóteles, sin importarnos que no encajen bien con los personajes o situaciones modernas? Y si no, ¿qué haremos para encontrar características taxonómicas nuevas y más adecuadas? Y en el otro extremo, ¿cómo podemos protegernos de la proliferación incontrolada? ¿Cuál es nuestro instrumento de control? ¿Qué dirección seguir entre tantas variables potenciales con tan pocos análisis diagnósticos convincentes? No se me ocurre una respuesta, pero creo que es instructivo examinar los éxitos de los formalistas y estructuralistas en el análisis macroestructural de ciertos textos homogéneos. Así podemos cuestionar si los principios que informan su investigación son aplicables a otros tipos de narraciones.

Las taxonomías estructuralistas se basan en las *formas* y no en las sustancias del contenido narrativo. Vladimir Propp fue el primero en presentar el caso:

La división [previa] más común es... en cuentos de contenido fantástico, cuentos de la vida cotidiana y cuentos de animales. A primera vista todo parece correcto. Pero la pregunta surge involuntariamente, «¿los cuentos de animales no contienen a veces elementos

de lo fantástico en sumo grado?» Y a la inversa, «¿no juegan en realidad los animales un gran papel en los cuentos fantásticos?» ¿Es posible considerar que tal indicación es lo suficientemente precisa?[47]

Reconoció que por debajo de consideraciones físicas y biológicas irrelevantes, varios personajes —digamos una vieja, un oso, un espíritu del bosque o una cabeza de yegua— podían realizar la «misma» acción en cuentos diferentes pero relacionados, digamos probar y recompensar a un héroe y, en resumen, podían ser «elementos funcionantes» similares de una misma función. ¿Cómo lo hizo?: Descubriendo y demostrando que había un código implícito en el corpus de cada historia, un código que los lectores asiduos del cuento de hadas ruso conocen y esperan. Lo mismo que los hablantes de una lengua pueden reconocer que las diferentes pronunciaciones de un fonema y las distintas variantes de un morfema «vienen a ser lo mismo», el público de los cuentos rusos ha aprendido que los diferentes actores y clases de acción «vienen a ser lo mismo». El nombre que se les asigna no es importante, pero la posibilidad de intercambio de los elementos funcionantes dentro de una función lo es. En realidad es precisamente esa posibilidad de intercambio lo que mantiene vivo el género para su público, que reconoce la comodidad de lo viejo (la función en sí misma) y los placeres imaginativos de lo nuevo (un marciano puede ser también un malvado). Propp, como buen analista, observó la conducta del «hablante nativo» del «lenguaje» narrativo del cuento de hadas ruso. Su éxito se vio claramente facilitado por la relativa sencillez de los cuentos y su gran número, suficiente para formular y poner a prueba hipótesis sobre la naturaleza y ordenación de los núcleos[48]. Todorov, que aplica convincentemente una

[47] *Morphology of the Folktale*, pág. 5.

[48] Es una lástima que Propp pretenda que su análisis da más de lo que da. Uno sólo puede lamentarse de que haya aceptado la predicción de Veselovskij con la que termina su *Morphologie:* «¿Está permitido en este campo considerar también el problema de los sistemas típicos... que dan lugar a nuevas formaciones?... La literatura narrativa contemporánea, con su complicada estructura temática y su reproducción fotográfica de la realidad aparentemente elimina la misma posibilidad de tal pregunta. Pero cuando esta literatura les parezca a generaciones futuras tan distante como la Antigüedad, de los tiempos prehistóricos a los medievales, nos parece ahora a nosotros, cuando la síntesis del tiempo, que todo lo simplifica, al pasar por alto la complejidad de los fenómenos, los reduzca a la magnitud de puntos

técnica similar al *Decamerón*, afirma claramente este principio:

La recurrencia de relaciones es necesaria si hay que identificar una estructura narrativa... No se puede hablar de la estructura de un relato si nos limitamos únicamente a ese relato... Un número grande también es una garantía: nos permite proceder a verificaciones que van a probar o refutar nuestras hipótesis. Solamente un corpus extenso va a permitir plantear cuestiones sobre la organización del sistema; uno de los criterios para escoger entre dos descripciones igualmente fieles es el de su sencillez[49].

Lo mismo que Propp (y otros narratólogos recientes), Todorov presenta las recurrencias de la trama de las historias del Decamerón en fórmulas algebraicas. Primero reduce una historia a su paráfrasis. De la paráfrasis extrae tres símbolos básicos: los sujetos-nombre narrativos (para los personajes), los adjetivos narrativos (sus rasgos o situaciones), y los predicados narrativos (las acciones realizadas). Evidentemente, los símbolos por sí solos tienen poca importancia: no se llevan a cabo análisis importantes simplemente pasando nombres y palabras a letras mayúsculas y minúsculas, signos de más y de menos, flechas y cosas por el estilo. Estas reducciones son inútiles si no nos conducen a nuevas ideas. Ahora bien, la reducción es una ventaja relativa. Por el lado positivo proporciona, mejor dicho, insiste en una decisión: los personajes, cualidades, situaciones y acciones deben sustituirse por símbolos. De su ordenación puede surgir un diseño que sería

---

que se alejan en la distancia, entonces sus líneas se mezclarán con las que ahora estamos descubriendo cuando volvemos a examinar las tradiciones poéticas de la Antigüedad y entonces los fenómenos del esquematismo y la repetición quedarán establecidos en toda su extensión» (pág. 116). Afortunadamente, Propp rectificó esta idea absurda más tarde, en la traducción italiana de la *Morphology:* «Los métodos que se proponen en este volumen antes de la aparición del estructuralismo... son... limitados en su aplicación. Son posibles y provechosos cuando se tiene una repetición a gran escala, como en la lengua o el folklore. Pero cuando el arte se convierte en esfera de acción de un genio irrepetible, el uso de métodos exactos dará resultados positivos sólo si el estudio de los elementos que se repiten va acompañado por el estudio de lo que es único, que observamos como una manifestación de un milagro incognoscible» (traducido al inglés por D'Arco Silvio Avalli, para aparecer en *Proceedings of the First International Congress of Semiotics).*

[49] Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décameron* (La Haya, 1969), pág. 11. Cf. Todorov, «Narrative Transformations», en *The Poetics of Prose*, págs. 218-233, y Part III de A.-J. Greimas, *Du Sens* (París, 1970).

invisible de otra manera y este diseño puede contrastarse con otras historias en el corpus. La clasificación de este tipo proporciona un fondo de hipótesis que deben ser puestas a prueba. Pueden ser inventadas «nuevas» historias decameronescas. Pero no hay garantías de que la reducción no haya sido demasiado radical. La paráfrasis no es un procedimiento inocuo, ni sus principios han sido bien entendidos. Un elemento que potencialmente forme parte de un criterio podría ser eliminado. La salvaguarda de Propp y de Todorov es su gran intuición, como «hablantes nativos», de cómo *debería* funcionar el diseño y los símbolos se introducen para probar tal intuición. Por eso sus «gramáticas» no son procedimientos de descubrimiento: el álgebra no descubrió las estructuras del cuento de hadas ruso y la historia del Decamerón. Sólo *justificó* las ideas previas del analista sobre su diseño.

(En cierto modo, pero de manera preceptiva, esto es lo que Aristóteles estaba también haciendo. Suponía que las antiguas tramas dramáticas constituían un universo coherente de textos. De ahí que pudiera incorporar constantes de sujeto como «hombres», rasgos como «noble» y «afortunado» y predicados como «ascender» y «caer». Pero debe haber intuido la estructura antes de formular sus reglas. Las reglas funcionan hasta el punto de que explican todos los dramas griegos y solamente éstos.)

Pero trasladar el método de Propp y Todorov a cualquier otra macroestructura narrativa es problemático. La mayoría no tiene las necesarias recurrencias que servirían de puente de unión. Los mundos de la ficción y el cine modernos no tienen una dicotomía de valores, blanco y negro, como tienen los cuentos de hadas rusos y el *Decamerón*. ¿Quiénes son los héroes y quiénes los villanos en *Noeud de vipères* de Mauriac o *Abel Sánchez* de Unamuno? O para volver a la básica dicotomía aristotélica ¿cómo podemos saber si la situación de un personaje ha mejorado o empeorado en una narración cuyo propósito es el de cuestionar los valores de la sociedad representada (por ejemplo, *Les Chemins de la Liberté* de Sartre)?

Tampoco es probable que tengamos el apoyo contextual de unos corpus circunscritos externamente. La mayoría de las obras no se dan dentro de marcos que los abarcan y explican como el *Decamerón*. La cultura moderna en general tampoco

proporciona estereotipos de personaje y acción para la mayoría de las narraciones, o al menos para las narraciones de calidad literaria. Aunque todos los días se están produciendo en Hollywood (y en Moscú) cantidad de historias que siguen el mismo tipo de formato incesante que el cuento de hadas ruso, el arte narrativo se valora precisamente porque no puede reducirse a una fórmula.

No quiero decir con esto que las teorías formalistas-estructuralistas de análisis macroestructural no sean valiosas y no deban seguirse cuando sea pertinente. Lo que quiero decir es que no deben formar lechos de Procusto en los que no puedan dormir narraciones individuales. Aquí van dos ejemplos admonitorios: 1) Cualquier éxito que consiga Robert Scholes en su reciente aplicación del álgebra de Todorov a *Eveline*[50] depende de su conocimiento de principal marco temático de *Dubliners.* Las mismas declaraciones sobre lo que deben representar los símbolos fueron sin duda inspiradas por una teoría sobre lo que tratan *todas* esas historias. Por ejemplo, la elección de rasgos que se han de atribuir a Eveline, «A = dublinesa» y «B = célibe», fue hecha claramente con miras al resto de la colección. ¿Por qué «dublinesa» en vez de «irlandesa» o «europea» o «mujer»? ¿Por qué «célibe» en vez de «pobre» o «humilde»? Scholes ya lo reconoce: «Este atributo [ser dublinés], elaborado a lo largo de toda la serie de historias es en realidad de lo que tratan las historias... los dublineses suelen ser célibes o desgraciados en sus matrimonios...» Pero está claro que las narraciones no tienen por qué formar parte de un conjunto temático más amplio y por lo tanto la selección de atributos se hace más problemática. La verificación de la interpretación es más imprecisa y un modelo algebraico puede ser exactamente lo que no se debiera usar. 2) Algunos estructuralistas franceses, como Claude Bremond, han ido mucho más lejos que Propp y Todorov para defender la pertinencia del método taxonómico para todas las narraciones. Mantienen que existen grupos de categorías generales en las que se puede incluir cualquier acción. A su parecer, cualquier narración puede analizarse básicamente como una colección de poco más o menos una docena de elementos micronarrativos constantes que se corresponden con ciertas

[50] «Semiotic Approaches to a Fictional Text: Joyce's "Eveline"», *University of Idaho Pound Lectures in the Humanities*, 8 de abril, 1976.

situaciones vitales «esenciales»: «engaño», «contrato», «protección», o lo que sea. La tarea del analista narrativo consiste en elaborar el conjunto de esas situaciones básicas. Como todas las hipótesis, ésta también merece ser examinada: podría conducirnos a ideas interesantes y ejemplos estimulantes de lo contratio, es decir, narraciones no previstas en la docena de Bremond, y por ello sugerirnos categorías potencialmente nuevas y más inclusivas. Sin embargo, no podemos evitar cierta preocupación. Las categorías generales pueden usarse no sólo para explicar tramas, sino para justificarlas, para reducir su complejidad a la sencillez de una fórmula preexistente. O las categorías pueden hacerse tan generales que se vuelven fútiles, prácticamente, idénticas a las de la propia estructura narrativa, es decir, existente más suceso.

El grupo de *mots-clefs* o términos descriptivos que dan nombre a los núcleos de un importante número de narraciones tampoco deberían considerarse categorías a las que puede reducirse cualquier historia. Los núcleos son propiedades reales de las tramas; existen, pueden ser aislados y se les debe dar un nombre. La tenue complejidad del análisis verdadero es más crucial para muchas narraciones que la gran sencillez de una reducción. Culler entre otros ha señalado que un suceso determinado no puede ser clasificado separado de su contexto, especialmente el suceso final. Matar a alguien puede no constituir un asesinato sino un acto de misericordia, o un sacrificio, o una hazaña patriótica, o un accidente o un montón de otras cosas. Ninguna serie de categorías preestablecidas puede caracterizarlo independientemente y antes de la lectura del conjunto. Las clasificaciones por categorías semánticas preexistentes de posibles sucesos narrativos no tiene mucho interés para el teórico literario. En contraste con el antropólogo (y sin negar el legítimo interés de tales cuestiones), aquél no disfruta con decisiones forzadas sobre si sería mejor llamar a un suceso determinado «venganza», «negativa», «separación» o algún otro término preconcebido. La «elaboración» es precisamente parte de la interpretación del conjunto. Prefiere en cambio entender cómo nombran los analistas los núcleos en relación con la historia entera, en base a cómo se conecta cada uno con todos los demás. Está dispuesto a poner la clasificación general de la conducta en las capaces manos del antropólogo como otro tipo de investiga-

ción. Lo que es interesante no es la clasificación de códigos per se, sino aprender cómo indican los códigos la semejanza de unas narraciones con otras, por qué *Tonio Kröger* se parece más a *Huckleberry Finn* que a *Guerrra y Paz*, es decir, cómo reconoce un historiador literario una trama-tipo como el *Bildungsroman*. Quizás el mejor modo de entender las taxonomías es tratando al historiador o crítico como «hablante nativo», un usuario proficiente en un código. Tenemos que examinar su conducta, tanto como la obra misma. Eso no significa en absoluto que la teoría literaria se disuelva en la historia literaria, al contrario, el teórico debiera estudiar historia literaria como una reserva de distinciones cuya viabilidad no depende de su naturaleza «real», sino de la convención. No es importante en un sentido absoluto que los celos de Otelo consigan un nivel adecuado en la escala de *harmatia*. Lo que importa es que el público lo crea así, o para ser más exactos: que el público entienda y acepte los términos de un código en el que los celos es una emoción capaz de empujar a un marido al asesinato.

En resumen, la caracterización de la trama en macroestructuras y tipologías depende de la comprensión de los códigos culturales y su interacción con los códigos artísticos y literarios y los códigos de la vida cotidiana. Depende mucho de la verosimilitud. Hasta que seamos capaces de formular *todos* los códigos culturales, nuestras deliberaciones deben continuar siendo impresionistas en comparación con estudios como los de Propp y Todorov. Los que se dedican a la tipología de la trama deben admitir la naturaleza convencional de sus unidades básicas. Estas unidades sólo se materializan cuando un público establece un contrato con el autor en base a unas convenciones que ya se conocen o pueden aprenderse. Sabemos demasiado poco sobre los detalles de este mecanismo. Es evidente que la clasificación por categorías de las tramas-tipo es la esfera más problemática de los estudios narrativos y puede que tenga que esperar hasta que tengamos varios análisis en profundidad del tipo de *S/Z* y acceso a una semiótica general de la cultura. Pero aún entonces nuestro objetivo nunca debe ser reduccionista.

De momento, la noción de que todas las narraciones pueden agruparse con éxito según unas pocas formas del contenido de la trama me parece muy discutible. El estudio debería ir género por género, porque se puede aprender

mucho al comparar las narraciones desde el punto de vista formal de su contenido. Todavía no estamos preparados para un ataque frontal a la cuestión de la macroestructura y tipología de la trama.

3. Historia: Existentes

> Nuestras obras nos determinan,
> tanto como nosotros determinamos nuestras obras.
>
> George Elliot, *Adam Bede*

El espacio de la historia y el espacio del discurso

Así como la dimensión de los sucesos de la historia es el tiempo, la de la existencia de la historia es el espacio. Y así como distinguimos el tiempo de la historia del tiempo del discurso, debemos distinguir el espacio de la historia del espacio del discurso. La diferencia se aprecia más claramente en las narraciones visuales. En las películas el espacio explícito de la historia es el fragmento del mundo que se muestra en la pantalla en ese momento. El espacio implícito de la historia es todo lo que para nosotros queda fuera de la pantalla pero que es visible para los personajes, o está al alcance de sus oídos, o es algo a lo que la acción se refiere.

Una diferencia fundamental entre ver una serie de objetos en la vida real y en el cine es el corte arbitrario que realiza el fotograma. En la vida real no hay un borde rectangular negro que delimita claramente un sector visual sino un desenfoque gradual que sentimos tanto como vemos; sabemos que podemos enfocar objetos periféricos con torcer ligeramente la cabeza. Y por supuesto, tampoco vemos siempre las cosas sentados en una habitación a oscuras.

El espacio de la historia contiene existentes como el tiempo de la historia contiene sucesos. Los sucesos no son espaciales aunque ocurren en el espacio, las que son espaciales son las entidades que los realizan o son afectadas por ellos [1].

[1] Los físicos (que afortunadamente no van a leer este libro) tendrían razón de sonreír ante la ingenuidad de la distinción. Por supuesto, todo lo

El espacio de la historia en el cine es «literal», es decir, los objetos, dimensiones y relaciones son análogos, al menos en dos dimensiones, a los del mundo real. En la narrativa verbal es abstracto y requiere una reconstrucción en la mente. Por lo tanto, resulta muy conveniente empezar una discusión del espacio de la historia con el cine.

EL ESPACIO DE LA HISTORIA EN LA NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA

Vamos a examinar los diversos parámetros espaciales que comunican la historia en el cine. Como ya hemos advertido, éstos deben ser especificados cuando se muestran: son *bestimmt* en el cine. La mayoría de los manuales de cine incluyen una amplia discusión de tales distinciones[2]. Sólo quiero recalcar la diferencia entre el espacio de la historia y del discurso.

1. *Escala o tamaño.* Cada existente tiene su propio tamaño, que está en función de su tamaño «normal» en el mundo real (en comparación con otros objetos reconocibles) y su distancia de la lente de la cámara. La proximidad puede ser manipulada para conseguir efectos naturales y sobrenaturales. Modelos de galeones españoles a pequeña escala, fotografiados en una bañera desde muy cerca, parecerán de verdad cuando se amplíen al proyectarlos. Una lagartija de dos pulgadas, filmada en primer plano, lanzará miradas furiosas como un dinosaurio, cuando sea superpuesta en la pantalla, por medio de transparencias, sobre los rascacielos de Tokio.

---

que ocurre en el universo de alguna manera es un suceso. No sólo el sol, sino cada piedra consiste en el fondo en una serie de descargas eléctricas. La distinción existente-suceso es una actitud puramente popular («común») que se nos enseña a través de los códigos de nuestra cultura. La cultura puede «naturalizar» sucesos como existentes: «puño» es un sustantivo en español y en inglés, por ello nos hacemos la idea de que es un objeto; en otras lenguas es un verbo y, por tanto, un suceso. El análisis narrativo se basa en la física popular, no en la científica.

[2] Ver, por ejemplo, Alan Casty, *The Dramatic Art of the Film* (Nueva York, 1971), caps. 4, 5, 6, 7, 11, 12; Raymond Spottiswoode, *A Grammar of the Film* (Berkeley y Los Ángeles, 1965); Noël Burch, *Theory of Film Practice* (Nueva York, 1973).

2. *Contorno, textura y densidad.* Los contornos lineales en la pantalla son estrictamente análogos a los objetos fotografiados. Pero el cine, un medio de dos dimensiones, debe sugerir la tercera dimensión. La textura de las superficies sólo puede transmitirse sombreando la pantalla plana.

3. *Posición.* Cada existente está situado a) en la dimensión vertical y horizontal de la imagen, y b) en relación a los otros existentes dentro de la imagen, en cierto ángulo de la cámara: de frente o por detrás, relativamente alto o bajo, a la izquierda o a la derecha.

4. *Grado, clase y zona de iluminación reflejada (y color en las películas en color).* El existente está iluminado con luz fuerte o débil, la fuente de luz está concentrada en él o está difusa, etcétera.

5. *Claridad o grado de resolución óptica.* El existente está enfocado nítidamente o con foco «difuminado» (correspondiente al efecto de *sfumato* en la pintura), está enfocado o desenfocado, o se muestra a través de una lente distorsionante.

Los límites entre el espacio de la historia y el espacio del discurso no son tan fáciles de establecer como los que hay entre el tiempo de la historia y el del discurso. A diferencia de la secuencia temporal, la colocación o disposición física no tiene una lógica natural en el mundo real. El tiempo pasa para todos nosotros en la misma dirección del reloj (si no hay una velocidad psicológica), pero la disposición espacial de un objeto está en relación a otros objetos y a la propia posición del espectador en el espacio[3]. El ángulo, la distancia, etcétera, son controlados por la colocación de la cámara que elige el director. La vida no ofrece una razón fundamental predeterminada para estas colocaciones, son elecciones, es decir, producto del arte del director. Tomemos la escena de *Ciudadano Kane* en la que Jed Leland pide ser transferido a la sucursal del *Inquirer* en Chicago. Se plantea una elección narrativa de la «crono-lógica» narrativa normal: Kane puede acceder a su petición, o puede negarse. Se niega. Entonces

[3] E. H. Gombrich ha explicado este fenómeno magníficamente en *Art and Illusion* (Princeton, 1972; versión española: *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982) y en otras obras.

Leland puede optar por permanecer en el *Inquirer* de Nueva York o irse. Amenaza con irse. Entonces Kane puede aceptar su dimisión o dar su aprobación al traslado. Accede a esto último. Aquí se da la típica ramificación de la estructura temporal de los sucesos narrativos. Pero no hay una lógica comparable que nos diga si Leland debería estar a la izquierda o a la derecha de Kane cuando hace la petición, o si debería aparecer siquiera en la imagen: podría hacerse todo enfocando la cara de Kane y mirando su expresión cuando oye la petición de Leland desde fuera de la pantalla.

Incluimos aquí una imagen de esa escena, filmada desde un ángulo bajo, los dos hombres dominando la pantalla frente a nosotros. El efecto es de una dramatización mayor del momento, intensificando el conflicto entre los dos amigos que están alejados. Leland siente que Kane se ha vendido, así que el conflicto es tan ideológico como personal. El ángulo bajo da gran altura a las figuras, emblemas excepcionales de principios en vez de individuos particulares.

Vamos a seguir examinando la imagen en función de los parámetros enumerados más arriba. (Con esto no quiero hacer pensar que la información sobre los existentes sólo se consigue a través de estas características, sino solamente que confirman lo que estamos sacando en conclusión basándonos en el diálogo, el contexto de la historia, etcétera.) Escala: la jerga de Hollywood llama a esto un «two-shot». Dos cuerpos llenan todo lo que pueden de la pantalla, que muestra aproximadamente desde sus coronillas hasta sus muslos, por tanto la cámara está entre plano medio y primer plano. Hay una sensación de tensión creada por los dos cuerpos colocados contra los bordes, que exageran el conflictivo espacio vacío entre los dos personajes. Contorno: la actitud desafiante de Leland es confirmada por su postura erguida, aunque esté borracho. Por otra parte, Kane está con la cabeza medio inclinada que en este contexto interpretamos como una actitud de derrota. En cuanto a la textura, ambos están desaliñados, Leland borracho (con el sombrero abollado y la camisa sin cuello), Kane exhausto (su ropa conserva una cierta elegancia). Posición: Leland está a la izquiera y ambos (a excepción de la cabeza de Kane) están paralelos a las líneas verticales de la imagen. La chaqueta de Leland, aunque esté abierta, también es un paralelismo de los bordes del fotograma, mientras que las rayas del chaleco, chaqueta y pantalones



Fotograma de la película *Ciudadano Kane* de Orson Welles, reproducida por cortesía de RKO General Pictures.

de Kane se «desvían» quizás para confirmar la «rectitud» de la postura moral de Leland. El espacio físico entre los dos personajes, que acentúa la ruptura de su amistad, no es salvado por la botella de whisky. Su ángulo es tentativo, no llena el vacío. Los dos hombres están conectados solamente por las hostiles diagonales de las dos vigas del techo, cuya intersección está obstruida por el cuerpo de Leland. Aunque los torsos están en ángulo semiabierto hacia la cámara, el rostro de Leland está vuelto en actitud acusatoria. Los ojos de Kane, por otra parte, miran hacia abajo, lo que confirma que no está dispuesto a luchar. Iluminación: la sensación de alejamiento está intensificada. Sombras profundas oscurecen los ojos de Leland, afilan su nariz (una especie de proyectil inverso al formado por las vigas), acentúan su ceño fruncido y su mentón apretado con amargura. El rostro de Kane también está iluminado por un foco. Las arrugas de su cara están muy marcadas, especialmente en las sienes y el pómulo izquierdo mostrando su fatiga y sus pocas ganas de defenderse. Enfoque: El enfoque es nítido y limpio, los detalles se distinguen claramente: la nuez de Leland y el botón de su cuello, los hojales del chaleco de Kane. La desolación refleja la desolada realidad del momento, la ruptura definitiva de una vieja amistad.

Evidentemente, las películas son mucho más que el conjunto de imágenes individuales: los existentes se mueven en cualquier dirección, incluso fuera de la pantalla y la cámara puede moverse con ellos o frente a ellos en una infinidad de combinaciones. Además, el movimiento puede ser sugerido por el montaje. La movilidad constante hace al espacio de la historia muy flexible sin destruir la importante ilusión de que realmente está *ahí*. Incluso se puede incrustar una segunda pantalla ficticia dentro de la pantalla que forma nuestro presunto límite discursivo, como una narración verbal puede ser incrustada en otra. *Ciudadano Kane* utiliza tal intradiégesis en el noticiario del principio que relata la vida de Kane. Sin que lo sepa el espectador, las dos pantallas coinciden exactamente hasta que termina el noticiario, entonces se descubre la trampa al moverse hacia la izquierda la cámara «verdadera» para mostrar los últimos títulos del noticiario, ahora distorsionados por el ángulo oblicuo. El «haz» cónico del proyector está señalado por el humo de los cigarrillos que se ha acumulado en la sala de proyección.

En la narrativa verbal, el espacio de la historia está doblemente distante del lector porque no existe la representación o analogía que proporcionan las imágenes fotografiadas en una pantalla. Si es que los existentes y su espacio se «ven», se ven en la imaginación, transformados de palabras a proyecciones mentales. No hay una «visión estándar» de los existentes como la hay en las películas. Mientras lee el libro, cada persona crea su propia imagen mental de las *Cumbres borrascosas*, pero en la adaptación cinematográfica de William Wyler su aspecto ya nos viene dado. En este sentido se dice que el espacio de la historia verbal es abstracto. No es que no exista, sino que es una construcción mental y no una analogía.

Las narraciones verbales pueden también representar movimiento a través del espacio de la historia, incluso de manera cinematográfica. En *Lord of the Flies*, de William Golding, el espacio de la historia está circunscrito por la costa de la isla desierta a la que han ido a parar los niños. Dado ese espacio, la novela está normalmente «enmarcada», de una forma muy similar a una película:

Piggy miró tristemente desde la blanca playa hacia la oscura montaña.

—¿Estás seguro? ¿Quiero decir, completamente seguro?

—Ya te lo he dicho cientos de veces —dijo Ralph—, lo vimos.

—¿Crees que estamos a salvo aquí abajo?

—¿Cómo quieres que lo sepa?

Ralph se alejó bruscamente y caminó algunos pasos por la playa. Jack estaba de rodillas y hacía un dibujo circular en la arena con su dedo índice. La voz de Piggy llegó hasta ellos, muy baja.

—¿Estás seguro? ¿De verdad?

El efecto es como una «panorámica» en una película. La acción sigue a Ralph desde su encuentro con Piggy hasta encontrar a Jack. El foco de nuestra atención varía constantemente, dejando atrás a Piggy. «La voz de Piggy llegó hasta ellos, muy baja», es decir, «en off».

De manera que el espacio del discurso como propiedad general puede definirse como *foco de atención espacial*. Es la zona enmarcada hacia la que el discurso dirige la atención del público implícito, esa porción del espacio total de la historia

que se «comenta» o en la que nos centramos, según los requisitos del medio, a través de un narrador o del objetivo de una cámara; literalmente, como en el cine, o figurativamente, como en la narrativa verbal.

¿Cómo producen las narraciones verbales imágenes mentales en el espacio de la historia? Se me ocurren por lo menos tres maneras: el uso literal de calificativos («enorme», «con forma de torpedo», «desgreñado»); la referencia a existentes cuyos parámetros están «estandarizados» por definición, es decir, llevan sus propios calificativos («rascacielos», «cupé Chevrolet de 1940», «abrigo de visón plateado»), y el uso de la comparación con tales estándares («un perro tan grande como un caballo»). Éstas son explícitas, pero las imágenes también pueden ser insinuadas por otras imágenes («Juan podía levantar pesas de 200 libras con una mano» da a entender el tamaño de los bíceps de Juan).

Otra consideración importante es de quién és el sentido del espacio que se está representando. Dependemos de los «ojos» con los que estamos viendo: del narrador, personaje, autor implícito. ¿Estamos dentro o fuera del personaje? ¿Y en qué sentido «fuera»? ¿Completamente separados de él, a su lado, o cómo? Aquí nos metemos en el oscuro terreno del *punto de vista*. En el capítulo 4 intentaré desentrañar sus sentidos y su relación con la *voz* narrativa, con la que a menudo se confunde.

Un personaje sólo puede percibir lo que está en el mundo de la historia a través de un predicado narrativo perceptivo. El objeto de este predicado aparece dentro del espacio de la historia que *percibe* y su punto de vista procede del espacio de la historia que *ocupa:* «Richard Dalloway y Hugh Whitbread... miraban un escaparate... Richard era consciente de que estaba mirando una jarrita jacobina de plata, con dos asas, y... Hugh Whitbread admiraba... un collar español...». Podemos inferir la perspectiva de Dalloway y Whitbread: su distancia (pongamos unos 60 ó 90 cm), ángulo (oblicuamente en picado), tamaño (un escaparate, digamos unos 300 metros cuadrados), etcétera.

Una vez que la narrativa verbal ha establecido una situación en la mente de un personaje, puede comunicar su espacio perceptivo sin verbos perceptivos explícitos (lo mismo que puede representar opiniones personales sin verbos explícitamente cognoscitivos). Maisie Johnson, recién llegada de

Edimburgo, pregunta el camino a la estación del metro a Rezia y Septimus, sentados con aspecto melancólico en las sillas del Regent's Park:

«...qué extraño era, esta pareja a la que había preguntado el camino, y la chica se sobresaltó y señaló bruscamente con la mano, y el hombre, parecía rarísimo; quizás discutían; quizás se separaban para siempre, algo ocurría, lo sabía; y ahora toda esta gente (porque había vuelto al Broad Walk), las pilas de piedra, las flores tan arregladas, los viejos y viejas, la mayoría inválidos, en sillas de ruedas; después de Edimburgo, todo parecía tan extraño.»

No hay un solo «vio», pero tal es la serie de expectativas discursivas que la simple mención de la pareja, las pilas de piedra, las flores y los viejos en sillas de ruedas presupone la visión de Maisie de ellos y sus alrededores.

Por otra parte, un narrador puede delimitar el espacio de la historia bien en descripción directa, u oblicuamente, *en passant*. El narrador puede hacer observaciones si cree que la gente o los lugares necesitan ser presentados e identificados. El narrador puede ser omnipresente (una facultad distinta de la omnisciencia). La omnipresencia es la capacidad del narrador de informar desde una posición ventajosa, no accesible a los personajes, o para saltar de un sitio a otro o estar en dos sitios a la vez. En las primeras fases de *Jude the Obscure* nuestra atención se dirige primero al pueblo de Marygreen en donde un carro pequeño y un caballo están parados delante de la escuela. La relación visual del narrador con los objetos es vaga. El fragmento no pone de relieve el aspecto de las cosas sino más bien su significación e historia (es el carro y el caballo del molinero, el maestro no estudió nunca piano, etc.). No sabemos exactamente dónde está el narrador, ni aún si «está» en alguna parte. El segundo párrafo también es espacialmente vago: «El rector se había ido a pasar el día fuera...» El espacio del rector es «alotópico», sigue existiendo en alguna parte del mundo de la historia. El espacio del tercer párrafo es concreto, exactamente en el interior de la escuela: nuestra imagen visual imaginaria es ahora precisamente una en la que caben tres hombres y un piano (y nada más)[4].

[4] «Butor explica: lo mismo que cada organización de lapsos temporales dentro de una narración o composición musical... sólo puede existir en virtud de la suspensión del tiempo habitual de lectura o audición, también todas las

El espacio de la historia verbal entonces es lo que se incita al lector a crear en su imaginación (hasta el punto en que lo hace), en base a las percepciones de los personajes y/o las informaciones del narrador. Los dos espacios pueden coincidir, o el enfoque puede variar yendo libremente de uno a otro, como en este ejemplo de *Madame Bovary:*

Un día llegó a las tres. Todo el mundo estaba en el campo. Entró en la cocina y al principio no vio a Emma. Las contraventanas estaban cerradas; el sol entraba a raudales por entre las tablillas, adornaba el suelo con listas delgadas y largas que se rompían en las esquinas de los muebles y temblaban en el techo. Sobre la mesa, las moscas escalaban los lados de los vasos que se habían usado hacía poco y zumbaban mientras luchaban por no ahogarse en la sidra del fondo. La luz que bajaba por la chimenea convertía el hollín del fondo del hogar en terciopelo y daba un matiz azulado a las cenizas frías. Emma estaba sentada cosiendo entre la ventana y el hogar; sus hombros estaban desnudos, perlados con gotitas de sudor.

Las dos primeras frases son ambiguas desde el punto de vista perceptivo estricto. La entrada de Charles se puede ver desde afuera, la posición ventajosa del narrador, o puede verse desde el personaje mismo (compartiendo *su* sensación de llegada, vemos la puerta y entramos en la habitación con él). Pero en la tercera frase, el espacio de la historia es claramente el del narrador: «... al principio [Charles] no vio a Emma»;* aunque Emma estaba en la habitación. Las frases siguientes, sin embargo, indican la percepción de Charles. El orden de la presentación —las contraventanas cerradas, el rayo de luz entrando por entre las tablillas, etcétera— registra el orden temporal en que los vio. Completando el circuito de vuelta a la ventana, la mirada de Charles se posa al fin sobre Emma.

El lector no le da tantas vueltas especulativas mientras lo lee, pero la lógica de su adquisición del espacio de la historia debe ser algo por el estilo. Desde luego, una de las ventajas de examinar a fondo las narraciones fílmicas —en las que el espacio del discurso es análogo— es que nos hace conscientes de cómo cambian las escenas, cómo van los personajes de un

---

relaciones espaciales de los personajes o aventuras que me son narradas sólo pueden llegar a mí a través del intermediario de la distancia que yo mantengo en relación al lugar que me rodea». De una cita de F. Van Rossum-Guyon, *Critique du roman* (París, 1970), pág. 25n (el original en «L'Espace du roman», *Répertoire* II, 43).

sitio a otro, etcétera. Las narraciones verbales y fílmicas comparten una tremenda fluidez al presentar el espacio que el teatro tradicional no puede conseguir. En la obra de teatro clásico un único decorado puede ser suficiente para una escena, un acto o incluso toda la obra. Sólo mediante el diálogo se dan a entender las «otras partes». Además, la relación de la distancia, ángulo de visión, etcétera de los personajes está relativamente fija. Aun cuando un personaje recorre la distancia mayor que le permite el escenario, digamos desde el extremo derecho del fondo al extremo izquierdo en primer término, el público no ve mucho más de su persona que si se hubiera quedado donde estaba. Pero en el cine podemos ver literalmente (y en la novela figurativamente) hasta los mismos poros del rostro del personaje si la cámara quiere mostrarlos.

Se ha señalado con frecuencia la afinidad que hay entre la narrativa verbal y la fílmica. En realidad, «visión de cámara» es una metáfora útil para la crítica literaria tradicionalista: «el ojo omnisciente que contempla la escena en el primer capítulo de *Bleak House* es como la lente de una cámara de cine en su movilidad. Puede abarcar una extensa vista panorámica o, en una misma frase, pasar rápidamente a hacer un minucioso examen de un personaje o un pequeño detalle»[5]. ¿Cómo se puede hacer esto de manera precisa en las narraciones verbales cuando de lo único que dispone el artista es de palabras? La respuesta debe estar en las palabras mismas. El «recorrido» del sur de Inglaterra en la primera página de *Bleak House* se consigue con nombres cuyo mismo sentido indica difusión, expansión: «Niebla por todas partes... río arriba... río abajo... en los pantanos de Essex, en las colinas de Kent»; «Las farolas de gas surgiendo entre la niebla en sitios diversos de las calles»; «Barro en las calles, como si las aguas acabaran apenas de retirarse de la faz de la tierra». Éstos son nombres de «masa» (que denotan lo que existe en una extensa continuidad). Los nombres «contables» que aparecen están en un plural indefinido, lo que de nuevo sugiere difusión, una extensa colección de casos dispares: «calles», «perros indistinguibles en el fango», «caballos», «peatones entrechocando sus paraguas», «islas y prados», «hileras de barcos», «pantanos y colinas», «cocinas de los barcos carboneros y bordas de

[5] W. J. Harvey, *Character and the Novel* (Ithaca, N. Y., 1966), pág. 95.

barcazas y barcos pequeños». El ojo del narrador es omnipresente tanto por su perspectiva de vista de pájaro como por su rápido movimiento, de calles a prados, de hileras de barcos a las chimeneas de los jubilados de Greenwich. Es esta capacidad para el recorrido «cinematográfico» (no simplemente la reproducción «fotográfica»), para pintar un cuadro cuyo lienzo es dinámico y no estático, lo que llevó a Eisenstein a descubrir en las novelas de Dickens la inspiración de las películas de D. W. Griffith.

Pero todavía sigue habiendo importantes diferencias entre el espacio de la historia verbal y cinematográfica. Recordemos el fotograma. Las imágenes que los fragmentos descriptivos verbales evocan en mi mente no están encerradas en fotogramas, pero por muy concentrado que llegue a estar en una película nunca pierdo el sentido de que lo que veo está confinado dentro de los bordes de la pantalla. Además, en la imaginación de mi mente lectora sólo «veo» lo que se dice. En las películas, sin embargo, me fijo en los objetos centrales, un vaquero bajando por una calle desierta en una ciudad fronteriza del Oeste, y también en objetos periféricos: el cielo, los edificios, los caballos amarrados. Si la película ha perdido interés para mí, mi atención podría perfectamente desviarse de la zona central a la marginal. Incluso si la zona marginal está sumida en un color gris o negro neutro, el fotograma permanece, separando el mundo de la obra de una manera espacialmente arbitraria. Además, las narraciones verbales pueden ser totalmente no escénicas, «en ningún sitio en particular», sucediendo en la esfera de las ideas en vez de en un lugar. Es difícil para las películas el evocar este tipo de lugar en ninguna parte. Incluso un fondo completamente negro, gris o blanco va a sugerir la noche, o una zona bajo un banco de niebla, o el cielo, o una habitación excesivamente iluminada, pero casi nunca «ningún sitio».

Por último, el cine no puede *describir* en el sentido estricto de la palabra, es decir, detener la acción. Sólo puede «dejar que sea visto». Hay estratagemas para hacerlo, primeros planos, ciertos movimientos de la cámara y así sucesivamente. Pero no son realmente descripciones en el sentido normal de la palabra. Los cineastas pueden usar la «voz superpuesta» de un narrador, pero este efecto no les parece artístico y generalmente lo limitan a las presentaciones. Demasiada descripción verbal explícita implica una falta de confianza en el medio, del

tipo que Doris Lessing consideraría deplorable. Así que el cine debe buscar apoyos de claro simbolismo visual. Digamos que una mujer joven tiene impulsos maternales, como en la película británica *Georgy Girl*. El director la filma con sus lentes bifocales, una «redecilla» estilo Mother Hubbard, sentada enfrente de la televisión, mirando un programa sobre el parto y calcetando algo pequeñito. Una consecuencia importante de la diferencia entre la presentación fílmica y la descripción verbal de los objetos es que la imagen filmada de un objeto no importa lo grande que sea o lo complejas que sean sus partes, puede aparecer entera en la pantalla. Y formamos una síntesis visual inmediata. La descripción verbal, por otra parte, no puede evitar entrar en detalles de manera lineal a través del tiempo: «Así cada parte permanece... individualizada, subrayada, independiente... El objeto de la película disfruta de una *intensa autonomía*... el objeto descrito... [sólo] de una autonomía relativa» [6].

Pasemos ahora a los objetos contenidos en el espacio de la historia, los existentes, es decir, el personaje y el escenario.

Los existentes de la historia: el personaje

Es increíble lo poco que se ha dicho sobre la teoría del personaje en la historia y la crítica literaria. Si consultamos un manual normal y corriente, posiblemente encontremos una definición del *género* del «personaje» (Thomas Overbury, La Bruyère). Si pasamos a «caracterización» leemos: «La representación, por escrito, de imágenes claras de una persona, sus acciones y su forma de pensar y de vivir. La naturaleza de una persona, su entorno, hábitos, emociones, deseos, instintos: todas estas cosas hacen que la gente sea como es, y el escritor hábil presenta claramente a sus personajes importantes por medio de la descripción de estos elementos» [7]. Lo que nos deja

[6] Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman* (París, 1967), pág. 70.

[7] William F. Thrall y Addison Hibbard, *A Handbook to Literature* (Nueva York, 1936), págs. 74-75. W. J. Harvey, *Character and the Novel*, pág. 192, comenta: «La crítica moderna, en general, ha relegado el estudio del personaje a la periferia de su atención, en el mejor de los casos le ha dado su aprobación superficial y cortés, y normalmente lo ha considerado una abstracción descaminada y confusa. Todavía aparecen muchos "esquemas de personaje" que sólo sirven de blancos fáciles para esa hostilidad. Pero si quiero referir a mis estudiantes a un estudio profundo y general del personaje

con poco más que la identificación de los personajes como «personas» o «gente» «representadas por escrito» [8].

Que los personajes no son en realidad nada más que «gente» apresada de algún modo entre las tapas de los libros o por los actores en el escenario y en la pantalla parece un axioma sobreentendido, la entidad muda que sigue al símbolo 3 en la lógica simbólica. Quizás el axioma es inevitable, pero nadie ha sostenido la necesidad de *decidir* si lo es; si «personaje» y «gente» son, como diría Kenneth Burke, «consustanciales». Evidentemente, la teoría narrativa debería al menos examinar la relación. Y si aplicamos a los personajes las leyes de la psicología de la personalidad, debería ser algo que hacemos conscientemente, no simplemente porque no hemos pensado en otras alternativas. En la actualidad, el concepto de «rasgo» es casi lo único que tenemos para la discusión del personaje. Sin embargo, se debe insistir que es una convención (y no una inevitabilidad) el transferirlo a los seres ficticios. La teoría necesita permanecer abierta a otras posibilidades que podrían ajustarse mejor a los requisitos de la construcción narrativa.

La teoría del personaje de Aristóteles

El capítulo II de la *Poética* empieza con esta declaración: «Los artistas imitan a los hombres en plena acción.» Según O. B. Hardison, «Para los griegos, el énfasis está en la acción, no en los hombres que la realizan... La acción es lo primero, es el objeto de imitación. Los agentes que realizan la acción van en

---

en la ficción hay relativamente poco que puedo recomendarles desde el estudio engañosamente superficial de E. M. Forster sobre el tema hace más de treinta años».

[8] M. H. Abrams, en *A Glossary of Literary Terms* (Nueva York, 1958), pág. 69, también habla sobre la «gente»: «La trama es un sistema de acciones representadas en una obra narrativa o dramática; los personajes son la gente, dotados de cualidades morales y de carácter específicas que ejecutan la acción... la esfera del "personaje" puede ser ampliada progresivamente para incluir incluso los pensamientos y el habla en los que se manifiesta, y también las acciones físicas que son motivadas por el carácter de esa persona». Es sorprendente enterarse de que las acciones físicas, el pensamiento y el habla son parte de un personaje, y no actividades realizadas por personajes. Pero más deplorable es la facilidad con la que se explica el personaje en términos de «gente» y «persona» en el preciso momento en que se afirma claramente el carácter artificial y constructivo de la trama (un «sistema de acciones»).

segundo lugar». Después llama la atención sobre una distinción crucial en la teoría de Aristóteles: «El agente (*pratton*) debería ser distinguido del carácter (*ethos*), porque los agentes —gente que realiza acciones— son necesarios para un drama, pero el carácter en el sentido técnico aristotélico es algo que se añade más tarde y, de hecho, ni siquiera es esencial para el éxito de una tragedia, como nos enseña en el capítulo VI (1.59)»[9]. Se añade luego... si es que se añade»: para Aristóteles algunos rasgos no sólo son secundarios sino que no son esenciales. Pero está claro que cada agente o *pratton* debe tener al menos un rasgo, aquel que se deriva de la acción que realiza, un hecho implícito en el *nomina agentis:* el que comete un asesinato o usura es (como mínimo) asesino o usurero. No se necesita una declaración explícita, el rasgo se mantiene por el propio desarrollo de la acción. Según Hardison: «los rasgos *claves* de los agentes son determinados [incluso por su función] antes de añadir el «carácter» [*ethos*].

Sin embargo, Aristóteles atribuye (en el capítulo II) un rasgo adicional al *pratton:* el agente «debe ser noble o bajo, porque el carácter humano normalmente se ajusta a estas distinciones, diferenciándonos todos nosotros en el carácter por alguna cualidad de bondad o maldad». Las cualidades de noble (*spoudaios*) y bajo (*phaulos*), y sólo éstas, son primordiales, le pertenecen al agente (*pratton*) de manera directa, y no indirectamente o «adicionalmente» a su carácter (*ethos*), porque «son cualidades inherentes en los agentes en virtud de las acciones que realizan»[10]. Parece razonable preguntar por qué los rasgos noble/bajo son los únicos reflejos de una «acción». Si se asigna un rasgo a una acción, ¿por qué no asignarle cualquier otro? Sus acciones presentan a Odiseo como «sutil», lo que no es ni «noble» ni «bajo». ¿Por qué no se atribuye «sutil» a su *pratton*?

Además de ser «noble» o «bajo», un agente puede o no

[9] Golden y Hardison, *Aristotle's, Poetics*, págs. 4, 82. La primacía de la acción es recalcada repetidamente en toda la *Poética*. En el cap. 6, por ejemplo, la trama se compara al «plan de conjunto de un cuadro» y el personaje a los «colores» que llenan los espacios vacíos. (Pero los dibujos de líneas también son aceptables.) Un cuadro sólo con colores «no nos gustaría tanto como si [el pintor] hubiera perfilado la figura en blanco y negro».

[10] *Ib.*, págs. 5, 83. Y en contra de otros críticos, Hardison advierte que «hablando con propiedad la nobleza y la bajeza no pueden, de ninguna manera, formar parte del personaje». Ocupan «una especie de "tierra de nadie" entre la trama y el personaje».

tener un carácter, un *ethos*, por ejemplo, ser «bueno» (*chrestos*). «Por carácter», dice Aristóteles, «quiero decir ese elemento conforme al cual decimos que los agentes son de cierto tipo». El «elemento» es un compuesto de características de la personalidad, o rasgos, escogidas «de fuentes tales como la *Nicomachean Ethics* y, especialmente, las fórmulas-tipo que se encuentran en la retórica clásica»[11], por ejemplo, el joven, el viejo, el rico, el poderoso. Aristóteles habla de cuatro dimensiones en la caracterización. La primera, ya discutida, es *chreston*. La segunda, *harmotton*, significa según Hardison «los rasgos "apropiados" [que] permiten describir las características [de los personajes] con más detalle y de maneras que están necesariamente y/o probablemente relacionadas con la acción». Admitiendo la dificultad que encontramos para interpretar el tercer principio de caracterización, *homoios*, generalmente traducido por «semejante», Hardison sugiere «semejante a un individuo», en otras palabras, que posee «una idiosincrasia que suaviza, sin ocultarlo, el contorno general». En una forma artística fuertemente tradicionalista como la tragedia griega, esta «semejanza» no significa copiar exactamente de la naturaleza, de modelos vivos. Por ejemplo «al representar Agamenón, el poeta debería usar rasgos que son "semejantes" a los tradicionalmente asociados con Agamenón en la leyenda»[12]. El último principio es *homalon* o «coherencia»: «los rasgos manifestados por los discursos al final de la obra deberían ser del mismo tipo que los manifestados por los discursos al principio»[13].

Evidentemente, la formulación general del personaje y la caracterización de Aristóteles no es totalmente apropiada a una teoría general de la narrativa, aunque, como de costumbre, plantea cuestiones que no pueden pasarse por alto.

Parece ser que no hay una razón manifiesta que sostenga la primacía de la acción como fuente de rasgos, ni al revés si vamos al caso. ¿Es realmente necesaria la distinción entre agente y carácter? Será mejor mantener que la trama y el personaje son igualmente importantes y evitar la dificultad de explicar cómo y cuándo los rasgos del carácter (*ethos*) se «añaden» a los agentes.

---

[11] *Ib.*, pág. 199.
[12] *Ib.*, pág. 203.
[13] *Ib.*, pág. 204.

LAS CONCEPCIONES FORMALISTAS Y ESTRUCTURALISTAS DEL PERSONAJE

Las ideas de los formalistas y (algunos) estructuralistas se parecen a las de Aristóteles de una manera impresionante. También ellos mantienen que los personajes son productos de las tramas y que su estatus es «funcional», que son, en suma, participantes o *actants* y no *personnages*, que es erróneo considerarlos como seres reales. La teoría narrativa, dicen, debe evitar las esencias psicológicas, los aspectos del personaje sólo pueden ser «funciones». Sólo quieren analizar lo que los personajes hacen en una historia, no lo que son, es decir, «son» en relación a una medida moral o psicológica externa. Además, afirman que las «esferas de acción» en las que se mueve un personaje son «comparativamente pocas en número, típicas y clasificables».

Para Vladimir Propp, los personajes son simplemente productos de lo que tengan que hacer en un determinado cuento de hadas ruso [14]. Es como si las diferencias de aspecto, edad, sexo, inquietudes, estatus, etcétera fueran *meras* diferencias y la similitud de función lo único importante.

Los requisitos de Tomashevsky eran los del folklorista comparativo, pero también para él el personaje era secundario a la trama: «La presentación de los personajes, una especie de apoyo viviente para los distintos *motivos*, es un proceso corriente para agruparlos y conectarlos... El personaje juega el papel de hilo conector ayudándonos a orientarnos entre el montón de detalles, un medio auxiliar para clasificar y ordenar motivos concretos» [15]. Tomashevsky reconoce que puesto que la narrativa atrae a través de las emociones y el sentido moral, necesita que el público comparta los intereses y antagonismos con los personajes. De ahí surge la situación de la historia, con sus tensiones, conflictos y resoluciones. Con todo, el personaje es secundario, un producto derivado de la trama. Aunque es un compuesto de «características», es decir, «el sistema de motivos que están unidos indisolublemente a él» constituyendo su «psique» (palabra que rechazan los estructuralistas), «el héroe apenas es necesario para la historia

[14] Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*, pág. 20.
[15] B. Tomashevsky, «Thématique», en Todorov, ed., *Théorie de la littérature*, pág. 293.

(*fabula*). La historia como sistema de motivos puede prescindir totalmente del héroe y sus rasgos característicos»[16].

Los *narratologistes* franceses han seguido en gran parte el punto de vista formalista de que «los personajes son medios en vez de fines de la historia». Aunque Claude Bremond muestra que los cuentos de hadas de Propp pueden ir en contra de esta regla, y de hecho fueron reorganizados alguna que otra vez «para demostrar la evolución moral o psicológica de un personaje»[17], su propio sistema sólo trata del análisis de posibles series de sucesos sin interesarse lo más mínimo por los personajes. No obstante, el papel que desempeña un personaje sólo es parte de lo que interesa al público. Valoramos los rasgos del personaje por sí mismos, inclusive los que tienen poco o nada que ver con «lo que pasa». Es difícil ver cómo las particularidades de ciertos roles se pueden explicar como ejemplos o incluso conjuntos de categorías elementales como «ayudante», «vengador», «juez». Cómo, por ejemplo, podemos explicar la gran ironía del papel de «embajador» desempeñado por Lambert Strether, enviado a recuperar a un hijo pródigo de Nueva Inglaterra y terminando por ser «pródigo» él mismo. ¿Cuál es el «papel de Mrs. Ramsay en *To the Lighthouse* o el de Edward en *Les Faux-Monnayeurs*, o el de cualquiera de los personajes de Samuel Beckett? La impropiedad del término refleja la imposibilidad de encontrar categorías suficientemente generales para hacer frente a cada caso; o para ponerse de acuerdo en que un personaje es un caso.

Las diferencias entre los personajes modernos como Leopold Bloom o Marcel y el Príncipe Azul o Iván son tan grandes que son cualitativas más que cuantitativas. Los rasgos no sólo son más numerosos, sino que suelen «tener un sentido general», o más pertinentemente, «clasificarse», es decir, reducirse a un único aspecto o modelo. No pueden ser descubiertos intentando bifurcar dicotomías; forzar el resultado destruiría el carácter único de las identidades de los personajes. Lo que da al personaje de ficción moderno el tipo particular de ilusión de realidad que resulta aceptable al gusto

---

[16] *Ib.*, pág. 296. Barthes, *Communications*, 8: 16, advierte que Tomashevsky modificó más tarde esta posición extrema.

[17] «Le Message narratif», en *Communications*, 4: 15 (reimpreso en *Logique du récit*, París, 1973).

moderno es precisamente la heterogeneidad o incluso dispersión de su personalidad.

Algunos críticos restablecen el equilibrio. Henry James se pregunta: «¿Qué es el personaje sino el determinante del suceso? ¿Qué es el suceso sino la ilustración del personaje?» Tanto el personaje como el suceso son necesarios desde un punto de vista lógico para la narrativa. Dónde recae el interés principal es cuestión de los gustos cambiantes de los autores y sus públicos. En la narrativa moderna el gusto predominante es la observación del personaje y depende de la convención de la unicidad del individuo, pero ésa es una convención tanto como lo era la antigua insistencia en el predominio de la acción.

Aristóteles, los formalistas y algunos estructuralistas subordinan el personaje a la trama, creen que está en función de la trama, que es una consecuencia necesaria, pero derivada de la lógica temporal de la historia. Del mismo modo se podría aducir que el personaje es supremo y la trama un derivado para justificar la narrativa modernista en la que «no pasa nada», es decir, los sucesos en sí mismos no constituyen una fuente independiente de interés, por ejemplo, un rompecabezas o algo así. Pero para mí la cuestión de «prioridad» o «predominio» no es significativa. Las historias sólo existen cuando se dan sucesos y existentes a la vez. No puede haber sucesos sin existentes y aunque es cierto que un texto puede tener existentes sin sucesos (un retrato, un ensayo descriptivo) a nadie se le ocurriría decir que es una narración.

TODOROV Y BARTHES SOBRE EL PERSONAJE

Otros estructuralistas interesados en narraciones más complejas han llegado a reconocer la necesidad de una noción del personaje más abierta y afuncional.

En sus estudios de *El Decamerón, Las mil y una noches, Simbad el Marino* y otras obras «anecdóticas», Todorov defiende la actitud de Propp respecto al personaje, pero al mismo tiempo distingue dos categorías amplias, las narraciones centradas en la trama o apsicológicas y las centradas en el personaje o psicológicas: «Aunque el ideal teórico de James puede haber sido una narración en la que todo está subordinado a la psicología de los personajes, es difícil ignorar toda

una tendencia en la literatura en la que las acciones no están ahí para «ilustrar» al personaje sino que, por el contrario, los personajes están subordinados a la acción [18]. Textos como *Las mil y una noches* y *Los Manuscritos de Zaragoza* son *cas límites* de apsicología literaria. Tomemos el enunciado narrativo «*X* ve a *Y*». En donde narraciones psicológicas como las de James harían hincapié en la experiencia de *X*, lo fundamental para las narraciones apsicológicas es la acción de ver. Para las narraciones psicológicas, las acciones son «expresiones» o incluso «síntomas» de la personalidad y por lo tanto «transitivas»; para las narraciones apsicológicas existen por derecho propio, como fuentes independientes de interés y por lo tanto «intransitivas». En términos gramaticales narrativos, lo fundamental para las primeras es el sujeto, para las últimas el predicado. Simbad es un héroe de lo más impersonal: la frase prototipo de sus cuentos no es «Simbad ve a *X*», sino «se ve a *X*».

Además Todorov descubre que cuando se cita un rasgo en una narración apsicológica, su consecuencia debe ir inmediatamente después (si Hasim es codicioso, se embarcará en seguida en busca de dinero). Pero cuando el rasgo se ha amalgamado prácticamente con la acción consiguiente: la relación ahora no es *potencial/realización*, sino *durativa/puntual*, o incluso *iterativa/instantánea*. El rasgo anecdótico siempre es provocador de acciones, no puede haber motivos o anhelos que no empujen a actuar. Segundo, sólo la narración psicológica manifiesta de varias maneras un mismo rasgo. Si el enunciado narrativo «*X* está celoso de *Y*» ocurre en una narración psicológica, *X* puede a) hacerse ermitaño, b) suicidarse, c) cortejar a *Y*, d) intentar hacerle daño a *Y*. Sin embargo, en una narración apsicológica como *Las mil y una noches*, sólo podría intentar hacerle daño a *Y*. Lo que antes sólo estaba implícito (como un potencial y por lo tanto una propiedad del sujeto) es reducido a una parte subordinada del acto. Los «personajes» no pueden elegir y realmente se convierten en meras funciones automáticas de la trama. En las narraciones apsicológicas, el personaje es en sí mismo la «historia virtual que es la historia de su vida» [19].

Roland Barthes también ha cambiado de una opinión del

---

[18] «Narrative Men», en *The Poetics of Prose*, pág. 66.
[19] *Ib.*, págs. 68-70.

personaje funcional y estrecha a tener algo parecido a una visión psicológica. Su introducción al famoso número de 1966 de *Communications* mantenía que «la noción de personaje es secundaria, totalmente subordinada a la noción de trama», e insinuaba que históricamente la creencia en una «esencia psicológica» era tan sólo el producto de aberrantes influencias burguesas. Pero aún entonces admitía que el problema del personaje no desaparece con facilidad:

Por una parte, los personajes (como quiera que se les llame: *dramatis personae* o *actants*) constituyen un plano necesario de la descripción, fuera del cual las «acciones» corrientes que se relatan dejan de ser comprensibles así que se puede dar por seguro que no hay una sola narración en el mundo sin «personajes», o al menos sin «agentes». Y sin embargo..., estos múltiples «agentes» no pueden describirse ni clasificarse en términos de «personas», bien que se considere a una «persona» como una forma puramente histórica restringida a ciertos géneros... o... que se tenga la opinión de que la «persona» no es sino una conveniente racionalización impuesta por nuestra época sobre lo que por lo demás serían puros agentes narrativos.

Con todo, termina diciendo que Bremond, Todorov y Greimas correctamente «definen a un personaje... por su participación en una esfera de acciones, siendo tales esferas típicas y estando limitadas en número y sujetas a clasificación», y que los problemas de tal formulación (incapacidad de hacer frente a «un gran número de narraciones», «dificultad [en] explicar la gran cantidad de actos partícipes en cuanto se empieza a analizarlos en función de perspectivas», «y [fragmentación de] el sistema de personajes») «pueden solucionarse con bastante rapidez»[20]. Esa predicción, según cualquier cálculo imparcial, no se ha materializado. Y el mismo Barthes ha cambiado sus posiciones.

Su análisis de «Sarrasine» de Balzac, *S/Z*, es monumental, brillante y un poco enloquecedor con su estilo casual, elíptico. Merece en sí mismo un estudio aparte, pero me voy a limitar a comentar sus implicaciones para el análisis del personaje. Barthes ya no afirma que el personaje y el escenario están subordinados a la acción. Son propiedades narrativas que son manifestadas por su «código» propio, el llamado código

[20] «Introduction...», págs. 256-259.

«sémico» (abreviado en SEM)[21]. Su ataque en 1966 contra la «esencia psicológica» se contradice por el uso que hace de palabras como «rasgo» y «personalidad» en *S/Z:* «el personaje es un producto de combinaciones: la combinación es relativamente estable (que se indica por la repetición del sema) y más o menos compleja (comprende figuras [rasgos] más o menos congruentes y más o menos contradictorias); esta complejidad determina la «personalidad» del personaje, que es una combinación como también lo es el olor de un plato, o el aroma de un vino»[22].

[21] *S/Z*, trad. Richard Miller, pág. 17 y *passim*. El uso del término «sema» es discutible por diversas razones. Un sema en la teoría de Hjelmslev y Greimas es lo que en la ligüística norteamericana normalmente se llama «una característica semántica elemental», un solo componente del sentido total de una palabra. Por ejemplo, una palabra (o «semantema» en la terminología de Greimas) como el inglés «colt» («potro») consiste en dos semas por lo menos: /young/ (joven) y /equine/ (equino). (No el componente fonético /yan/ tal y como aparece en «youngster» («jovencito»), sino el componente semántico /young/ (joven) que también aparece en «niño», «ternera», «polluelo», etc.) Barthes aplica el término metafóricamente al personaje sin explicar exactamente por qué. El referirse a los rasgos como «semas» en vez de simplemente «rasgos» o «características» implica que son partes de un «conjunto significativo». Pero ¿hay algún sentido en que el personaje sea en realidad un «semantema»? El «sema» es un elemento del contenido (y no de la expresión), y hasta cierto punto, supongo que lo que «se quiere decir» por rasgo en la narrativa es un componente del término de referencia único del nombre propio (que Barthes discute provechosamente, ver más abajo). Por último, ¿por qué debe referirse el «sema» sólo a los existentes y no también a los sucesos (los elementos del código de «acción» de Barthes)? Se puede descomponer una acción narrativa precisamente de la misma forma «sémica», «regalar a alguien un libro» podría analizarse: /entregar/ + /conceder la posesión de / + /honrar/, etc. Así que no está claro que el término «sema» sea instructivo para el análisis narrativo.

[22] *S/Z*, pág. 67. Richard Miller complica lo que ya es un texto difícil al traducir el francés *traits* como «figuras». Pero «figura», en la última parte de esta sección, es algo más parecido a «característica temporal de la personalidad», «papel» o «postura». Efectivamente, podría ser precisamente un elemento *actantiel*, que la trama necesita en ese momento, pero que no es necesariamente intrínseco al personaje. Dice Barthes: «La figura es totalmente diferente, no es una combinación de semas concentrados en un nombre legal, ni puede ser abarcada por la biografía, la psicología o el tiempo... Como figura, el personaje puede oscilar entre dos roles sin que esa oscilación tenga ningún significado... Por lo tanto, la mujer-niña y el padre-narrador... puede alcanzar a la mujer-reina y al esclavo-narrador» (*S/Z*, pág. 68). La figura es un «idealismo simbólico» (señalado en el código SYM), en comparación probablemente con la «realidad semántica» del personaje. Esto separa claramente el Barthes-*trait* posterior del Barthes-*actantiel* anterior y permite que su teoría trate narraciones más complejas.

En 1970, Barthes no sólo no insiste en la legitimidad de términos como «rasgo» y «personalidad»: mantiene que leer narraciones no es sino un «proceso de designación» y que un elemento al que hay que dar nombre es el rasgo. «Leer es una lucha por dar nombres, por someter las frases del texto a una transformación semántica. Esta transformación es irregular, consiste en dudar entre varios nombres, ¿si se nos dice que Sarrasine tenía "*una de esas voluntades fuertes que no conoce obstáculos*", cómo lo interpretamos: *voluntad, energía, obstinación, terquedad,* etcétera?» [23].

¿SON LOS PERSONAJES CONSTRUCCIONES ABIERTAS O CERRADAS?

Otra limitación del personaje se deriva de la confusión entre la historia y la manifestación verbal del discurso. Hay un sentimiento común: «es característico de una obra de ficción que no se puedan hacer de una manera adecuada ciertas preguntas sobre ella. No podemos preguntar cuántos hijos tuvo Lady Macbeth o qué cursos estudió Hamlet en la Universidad de Wittemberg» [24]. Pero el que una pregunta sea ociosa, no significa que todas las preguntas sobre los personajes sean ociosas. Ésta por ejemplo: «¿Es Lady Macbeth una buena madre y, si lo es, en qué sentido es «buena»? O, «¿qué hay en su carácter que explique su sanguinaria ambición y, sin embargo, su relativa falta de resistencia cuando empieza el conflicto?». O sobre Hamlet: «¿Qué tal estudiante era?, ¿qué relación hay entre sus intereses académicos y su temperamento en general?». En resumen, ¿deberíamos restringir lo que parece un derecho divino a inferir e incluso especular si queremos sobre los personajes? Cualquier limitación de ese tipo me merece un empobrecimiento de la experiencia estética. La implicación y la inferencia pertenecen a la interpretación del personaje y también a la de la trama, el tema y otros elementos narrativos. Me preocupan las observaciones de O. B. Hardison en relación a este tema:

---

[23] *Ib.*, pág. 92.

[24] Citado por David Lodge, *The Language of Fiction* (Londres, 1967), pág. 39, de la conferencia de J. M. Cameron «Poetry and Dialectic», en *The Nigh Battle* (Londres, 1962).

Cuando consideramos las acciones humanas, pensamos que son el resultado del carácter y la inteligencia —la «personalidad»— de los individuos que las realizan. El carácter y el pensamiento son las «causas naturales» de las acciones. Cuando leemos una tragedia, tenemos presente esta preconcepción. Es decir, pensamos que las acciones de Hamlet o Macbeth son el resultado de la personalidad de estas dos figuras dramáticas. Un somero examen de la cuestión, sin embargo, nos mostrará que este razonamiento es falso. Hamlet y Macbeth son sólo palabras en un libro. No tienen conciencia y hacen cualquier cosa que les pida el dramaturgo. El sentimiento de que son seres vivos cuyas personalidades determinan las acciones que realizan es pura ilusión[25].

Después de hacer un estudio más que somero de la cuestión no puedo estar de acuerdo con él. Por supuesto Hamlet y Macbeth no son «seres vivos», pero eso no significa que como imitaciones construidas estén limitadas de alguna manera a las palabras de un libro. Es evidente que su existencia a nivel puramente verbal es relativamente superficial. ¿Por qué habríamos de estar menos dispuestos a buscar a través de las palabras de Shakespeare y más allá de ellas ideas sobre la construcción «Hamlet» que a buscar a través de las palabras de Boswell y más allá de ellas ideas sobre la construcción «Samuel Johnson»? Samuel Johnson vivió realmente, pero cualquier intento actual de «conocerlo» exige reconstrucción, inferencia y especulación. No importa que los datos y las opiniones proporcionados por Boswell sean más numerosos que los proporcionados por Shakespeare, siempre quedan cosas por reconstruir y sobre las que especular. Los horizontes de la personalidad siempre retroceden ante nosotros. Al contrario de los geógrafos, los biógrafos no tienen que preocuparse de que se les acabe el trabajo. Nadie acusaría nunca a *sus* objetos de ser meras palabras. El mismo principio funciona cuando se acaba de conocer a alguien: leemos entre sus líneas, por así decirlo; formamos hipótesis en base a lo que sabemos y vemos; intentamos comprenderlos, predecir sus acciones, etcétera

La equiparación de los personajes con «meras palabras» es errónea por otras razones. Multitud de mimos, de películas mudas sin subtítulos, multitud de ballets han mostrado lo disparatado de tal restricción. Con demasiada frecuencia

[25] Hardison, *Aristotle's Poetics*, pág. 122.

recordamos vivamente personajes ficticios y sin embargo no recordamos ni una palabra del texto en el que cobraron vida; realmente me atrevería a decir que los lectores generalmente recuerdan a los personajes de ese modo. Es precisamente el medio el que «desaparece en el olvido y la incertidumbre», como dice Lubbock[26], aunque nuestros recuerdos de Clarissa Harlowe o Ana Karenina permanecen vivos.

Como estilista, sería el último en sugerir que las interesantes configuraciones del medio, las palabras que manifiestan al personaje en la narrativa verbal, son por tanto menos dignas de ser estudiadas que otras partes de la composición narrativa. Sólo afirmo que son separables y que la trama y el personaje se pueden memorizar independientemente.

Algunos personajes en narraciones más complejas siguen siendo construcciones abiertas, lo mismo que alguna gente en el mundo real continúan siendo misteriosos por muy bien que los conozcamos. Quizás en eso reside lo fastidioso de las visualizaciones forzadas de personajes famosos en las películas. Los actores reconocibles —Jenniffer Jones como Emma Bovary, Greer Garson como Elizabeth Bennet, incluso un magnífico actor como Laurence Olivier como Heathcliff— parecen limitar excesivamente al personaje a pesar de lo brillante de su actuación[27]. En los casos en que el personaje es más sencillo, «más plano», el problema no es tan grave: es

[26] Lubbock, *Craft of Fiction*, pág. 4.

[27] Cf. Wolfgang Iser, *The Implied Reader* (Baltimore, 1974), pág. 283: «Lo cierto de esta observación se confirma por la experiencia que mucha gente tiene al ver... la película de una novela. Al leer *Tom Jones* podrían no haber tenido nunca una idea clara sobre qué aspecto tiene el héroe realmente, pero al ver la película, algunos podrían decir «Yo no me lo imaginaba así». La cuestión aquí es que el lector de *Tom Jones* es capaz de visualizar al héroe prácticamente él solo y por eso su imaginación percibe un gran número de posibilidades; en el momento en que estas posibilidades se reducen a una imagen acabada e inmutable, la imaginación deja de funcionar y sentimos que de alguna manera nos han engañado. Esto quizás es una simplificación excesiva del proceso, pero explica con claridad la suma riqueza de potencial que resulta del hecho de que el héroe de la novela tiene que ser imaginado y no puede verse. Con la novela el lector debe usar su imaginación para sintetizar la información que se le da y así su percepción es más rica y a la vez más íntima; con la película se le limita sólo a la percepción física y así todo lo que recuerda del mundo que había imaginado se suprime brutalmente» (pág. 283). Flaubert se negó a permitir que sus libros fueran ilustrados por la misma razón: «El dibujo de una mujer se parece a una mujer y nada más. De ahí en adelante la idea está cerrada, terminada y todas las frases son inútiles» (carta a Ernest Duplan, citada por Ricardou, *Problèmes*, pág. 79).

más fácil aceptar a Basil Rathbone como Sherlock Holmes porque el personaje de Conan Doyle es para empezar más limitado. La previsible conducta de Holmes (su poder para descubrir pistas, sus bromas con Watson) encaja bien con el aspecto previsible del actor.

Hacia una teoría abierta del personaje

Una teoría del personaje viable debería conservarse abierta y tratar a los personajes como seres autónomos y no como simples funciones de la trama. Debería mantener que el personaje es reconstruido por el público gracias a la evidencia declarada o implícita en una construcción original y comunicada por el discurso a través del medio que sea.

¿Qué es lo que reconstruimos? Para empezar nos llega con una simple respuesta: «Cómo son los personajes», en la que «cómo» implica que sus personalidades son abiertas, sujetas a nuevas especulaciones y enriquecimiento, visiones y revisiones. Por supuesto, hay límites. Los críticos se oponen con toda la razón a las especulaciones que rebasan los límites de la historia o buscan detalles demasiado concretos o superfluos. El tipo de comprensión que se busca es «profunda» en vez de ilógicamente amplia o innecesariamente específica; se enriquece con la experiencia de la vida y del arte y no por medio de locas ilusiones. Un viaje a Dublín no puede sino ayudarnos a entender la especial cualidad de parálisis atribuida por Joyce a sus ciudadanos y conocer a una chica dublinesa de la clase trabajadora, aún en 1978, nos dará una comprensión más profunda de la personalidad y difícil situación de Eveline. Deduciremos con más precisión los rasgos que no entendimos o sobre los que no estábamos seguros. Llegaremos a entender la manera característica de los irlandeses de estar atrapados: las alusiones religiosas, los fuertes lazos familiares, el sentimiento de culpabilidad, los ingredientes sentimentales que hacen confortable la prisión (como la sensación de «alegría»: «su padre poniéndose la toca de su madre para hacer reír a los niños»), y así sucesivamente. No he estado nunca en Irlanda, pero sé que la forma particular de «contonearse» del padre de Eveline me resultaría más clara si hubiera estado allí. La narración evoca un mundo, y puesto que no es más que una evocación, se nos deja libres para enriquecerla con cualquier

experiencia real o ficticia que adquiramos. Pero por alguna razón sabemos cuando dejar de hacer especulaciones. ¿Fumaba Ernest?, ¿de qué color era el pelo de Eveline?, hay claramente un límite que separa lo que vale la pena de lo trivial. (Pero si hemos de escoger, es mejor arriesgarse a ser irrelevante que excluir inferencias y especulaciones sobre los personajes potencialmente ricas.)

Reconstruimos «cómo son los personajes», ¿pero, qué es eso? ¿cuál es la relación entre la personalidad real y la ficticia? El *Dictionary of Philosophy* nos da esta breve definición de «personaje»[28]: «La totalidad de los rasgos mentales que caracterizan una personalidad individual o yo. Ver *Yo*». Perdonándole al autor la repetición de la palabra a definir en la definición y buscando «yo», encontramos una definición de lo más útil para nuestros propósitos: «La cualidad de unicidad y persistencia a través de los cambios... en virtud de la cual cualquier persona se llama a sí mismo yo y que conduce a la distinción entre los yo, como se indica en palabras tales como yo mismo, tú mismo, él mismo, etc.»[29]. Los términos que necesitan un examen en particular son *totalidad, rasgos mentales y unicidad... que conduce a la distinción entre los yo.*

Totalidad: Surgen dos cuestiones: 1) ¿Cuál es la naturaleza de esta totalidad? ¿Puede conseguirse en la narrativa? Evidentemente no. La «totalidad» es una construcción teórica, un límite que nunca se va a alcanzar, un horizonte hacia el que viajamos, es de esperar que con una madurez intelectural y emocional cada vez mayor. 2) ¿Está la totalidad organizada de alguna manera? ¿Es un conjunto teleológico o simplemente una aglomeración? Esta cuestión necesita un estudio completo; de momento, una teoría abierta probablemente debiera presentar ambos casos. En realidad se dan ejemplos de ambas en la historia literaria.

Rasgos: ¿Está limitada la personalidad a rasgos *mentales*? Apartándonos de la filosofía, vemos que los psicólogos en

[28] Editado por Dagobert Runes (Totowa, N.J., 1975), pág. 230. Quizás «personalidad» está confundido con «persona»: el *Dictionary* nos dice que «persona» significa «la unidad concreta de actos». Esto nos lleva a un punto de vista fundamentalmente conductista que podría satisfacer a Aristóteles, formalistas y estructuralistas, pero que por razones expuestas más arriba no es apropiado a una teoría general y abierta de la narrativa.

[29] *Ib.*, pág. 288.

general no limitan el término, no parece que haya una razón especial para que la hagamos nosotros con respecto a los personajes ficticios. ¿Qué es un rasgo? ¿Es la denominación mejor para una cualidad mínima del personaje ficticio? La definición más útil que he encontrado es la de J. P. Guilford: «Cualquier manera distinguible y relativamente duradera en la que un individuo se diferencia de otro»[30]. La clásica caracterización psicológica del «rasgo» fue hecha por Gordon W. Allport. Cuatro de las ocho propiedades que cita parecen ser significativas para la teoría de la narrativa:

1. Un rasgo está más generalizado que un hábito... [es un] gran sistema... de hábitos independientes. Si se puede demostrar que el hábito de lavarse los dientes... no tiene relación con el hábito de dominar a un comerciante, no hay posibilidad de que un rasgo común comprenda estos dos hábitos; pero si puede demostrarse que el hábito de dominar a un comerciante... está relacionado con el hábito de engañar a los guardias para poder pasar, se supone que existe un rasgo común de personalidad que incluye estos dos hábitos...

2. La existencia de un rasgo puede establecerse empíricamente o estadísticamente... para saber si un individuo tiene un rasgo es necesario tener evidencia de reacciones repetidas que, aunque no

---

[30] J. P. Guilford, *Personality* (Nueva York, 1959), de una cita de E. L. Kelly, *Assesment of Human Characteristics* (Belmont, Ca., 1967), pág. 15. Otras definiciones: «modos estables y coherentes de la adaptación de un individuo a su entorno» (Gordon W. Allport y Henry S. Odbert, *Trait-Names: A Psycholexical Study*, *Psychological Monographs*, vol. 47 [Princeton, 1936], pág. 26); «la unidad o elemento que es el portador de la conducta distintiva de un hombre» (Allport, «What Is a Trait of Personality?», *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 25 [1931], 368); «disposición personal... sistemas integrados de tendencias de acción que comprenden las unidades de masa de la estructura total de la personalidad», «posibilidades permanentes de acción» de un orden generalizado... disposiciones corticales o subcorticales o posturales que tienen la capacidad de dar entrada o guiar reacciones de fase específicas... Los rasgos... incluyen gran variedad de grupos y actitudes así como variables tales como «disposiciones de respuesta perceptiva», «construcciones personales» y «estilos cognitivos» (Allport, «Traits Revisited», en *The Person in Psychology* [Boston, 1968], págs. 43, 48); «un tributo o definición de la naturaleza reactiva de un individuo... observable [a través del... aquellas características 1) que la sociedad considera de suficiente importancia como para identificarles y darles un nombre, y 2) que se consideran expresiones o manifestaciones de la naturaleza constitucional del individuo», es decir, «que caracterizan a un individuo determinado y lo diferencian de sus semejantes... [ya sean] innatas o adquiridas en cuanto a su origen» (H. A. Carr y F. A. Kingsbury, «The Concept of Traits», *Psychological Review*, 45 [1938], 497).

sean necesariamente de tipo constante, parezcan a pesar de todo que están consistentemente en función del mismo elemento determinante fundamental...

3. Los rasgos son sólo relativamente independientes uno de otro... [por ejemplo] en un estudio la expansión estaba en correlación con la extroversión hasta el punto de +39; el predominio con el conservadurismo, +22, y el humor con la comprensión, +83...

4. Actos, e incluso hábitos, que no son coherentes con un rasgo no son prueba de la no existencia del rasgo... Puede haber componentes opuestos, es decir, rasgos contradictorios, en una única personalidad... En toda personalidad hay casos de actos que no están relacionados con rasgos existentes, producto del estímulo y de la actitud del momento[31].

La distinción entre «rasgo» y «hábito» es muy útil para la teoría de la narrativa, así como la caracterización del rasgo como un gran sistema de hábitos interdependientes. Las narraciones quizás no examinen los hábitos minuciosamente, pero requieren del público la capacidad de reconocer ciertos hábitos como sintomáticos de un rasgo: si un personaje está continuamente lavándose las manos, fregando suelos que están limpios, quitando motas de polvo de los muebles, el público se ve obligado a interpretar un rasgo como «obsesivo».

La relativa persistencia de un rasgo es fundamental. Los lectores no realizan análisis estadísticos sino que sus datos son empíricos. Y la observación de que los rasgos generalmente se superponen es igualmente significativa, al menos para las narraciones clásicas. Contribuye a esa sensación de coherencia verosímil de los personajes que es la piedra angular de la ficción, por lo menos de tipo clásico. La observación de que «actos, e incluso hábitos» pueden ser incoherentes con un rasgo y que dentro de una personalidad determinada puede haber rasgos contrapuestos es totalmente fundamental para la teoría moderna del personaje. El primer punto explica cómo un personaje esencialmente malvado, como Valmont en *Les Liaisons dangereuses*, puede realizar un acto honesto; el segundo explica los personajes «esféricos», complejos, como Hamlet o Leopold Bloom.

Unicidad... que conduce a la distinción entre los yo: Ni qué decir tiene que una teoría general del personaje necesitaría tal

[31] «What Is a Trait of Personality?», *passim.*

criterio. Sólo hay que recordar los nombres de algunos personajes —Otelo, Tom Jones, Heathcliff, Dorothea Brooke, Mr. Micawber, Julien Sorel, the March Hare, Augie March— para darse cuenta de que los nombres mismos nos resultan más familiares que los de algunos conocidos, o (¡ay!) de antiguos alumnos. Aunque se olviden los rasgos de un personaje, la sensación que tenemos de su unicidad casi nunca pierde fuerza.

Es interesante examinar cómo adquieren los rasgos sus nombres: resulta que también están codificados culturalmente. Los psicólogos dicen que es

> la tendencia de cada época social el caracterizar las cualidades humanas a la luz de las normas e intereses particulares de los tiempos que corren. Históricamente, se nota que la introducción de nombres-rasgo sigue este principio de determinación cultural (no psicológica) hasta un punto asombroso. Es de suponer que en todas las épocas los seres humanos han mostrado cualidades tales como *devoción*, *compasión* y *paciencia*, pero estos términos no se establecieron con sus significados actuales hasta que la Iglesia los convirtió en virtudes cristianas reconocidas y declaradas [32].

Otras fuentes para nuestros nombres-rasgo son la astrología (*jovial, saturnino*), la medicina galena (*de buen humor, de sangre fría*), la Reforma (*sincero, intolerante, fanático, seguro de sí mismo*), el neoclasicismo (*fatuo, insensible, rústico*), el romanticismo (*deprimido, apático, tímido*), la psicología y el psicoanálisis (*introvertido, neurótico, esquizoide*), etcétera. Éstos forman evidentemente un código de interés para el estudioso de la semiótica. Como todas las cuestiones filosóficas importantes, se pueden enfocar desde las perspectivas opuestas del realismo y el nominalismo. El primero sostiene que los términos, cualquiera que sea la fuente de que procedan, «designan "universales" que tienen una existencia aparte de los sucesos individuales» [33]. El último mantiene que los rasgos son «nombres y nada más» y que no es necesaria una «correspondencia de los símbolos lingüísticos con los universales», que, en realidad, no existen tales universales [34]. Los

---

[32] *Trait-Names*, pág. 2.

[33] *Ib.*; pág. 5.

[34] *Ib.*, pág. 6. Por ejemplo, A. P. Weiss niega que haya un rasgo como, digamos, *benevolencia*: «desde el punto de vista sensomotor estas acciones

realistas afirman que el mero hecho de que los nominalistas consideren «los nombres como simples designaciones de una serie de similitudes percibidas... es una demostración de la validez objetiva de los universales... Son similares *en algún aspecto*, y es en este *aspecto* en donde subsiste el universal en sí»[35]. Los nominalistas tienen razón, sin embargo, al reconocer que los *nombres* de los rasgos son «signos inventados socialmente, designaciones nada perfectas de lo que ocurre esencialmente en lo más profundo de la naturaleza. Los nombres-rasgo no son rasgos en sí mismos»[36].

Este modesto estudio de la opinión de los psicólogos indica que el teórico de la narrativa está justificado al fiarse del rico código de nombres-rasgo almacenado por la historia en el lenguaje ordinario. El repertorio de nombres se adapta bien a un género que se dirige a un público que analiza a las personas en términos culturales (y por lo tanto ligados al lenguaje), es decir, de forma verosímil. El psicólogo admite que no puede ofrecer nombres mejores que los tradicionales, coincidiendo con Francis Bacon en que: «El problema de las disposiciones humanas... es una de esas cosas en donde el discurso común del hombre es más acertado que los libros, cosa que no suele suceder». Y Ludwig Klages: «La lengua se distingue por su perspicacia inconsciente, como la de los pensadores de más talento, y afirmamos que, teniendo el talento adecuado, quienquiera que se pusiera a examinar, sin más, las palabras y las frases que tratan del alma humana, sabría más sobre ella que todos los sabios que se olvidaron de hacerlo, y quizás sabría mil veces más que lo que se ha descubierto hasta ahora por medio de la observación, organización y experimentación sobre el hombre»[37].

Con fines narrativos, entonces, se puede decir que un rasgo es un adjetivo narrativo sacado del lenguaje ordinario que califica una cualidad personal de un personaje, cuando persiste durante parte o toda la historia (su «ámbito»). Así

[supuestos ejemplos de "benevolencia"] son todas diferentes». O, como Allport u Odbert, presentan la posición nominalista: «Un nombre-rasgo... abarca algunas similitudes de conducta percibidas, pero el percibir la similitud... es a menudo un simple fallo de la percepción analítica.»

[35] *Trait-Names*, pág. 8.

[36] *Ib.*, pág. 17.

[37] *Ib.*, pág. 4 (de *The Advancemente of Learning*, Libro VIII, cap. 3), y pág. 1 (de *The Science of Character*), citado por Allport y Odbert.

como definimos «suceso» al nivel de la historia como un predicado narrativo (HACER O SUCEDER), igualmente se puede definir «rasgo» como el adjetivo narrativo que va unido a la cópula narrativa cuando ésta reemplaza al predicado transitivo normal. El adjetivo verbal real, por supuesto, no tiene por qué aparecer (y en las narraciones modernistas no lo hace). Pero sea inferido o no, es inmanente a la estructura profunda del texto. En «Eveline», por ejemplo, no aparecen palabras tales como «tímida» o «paralizada», pero está claro que debemos inferir estos rasgos para entender la narración y los lectores que lo comprenden, lo hacen. De este modo, los rasgos existen al nivel de la historia: realmente todo el discurso está concebido para inspirar su aparición en la conciencia del lector.

La definición del rasgo narrativo como adjetivo, que a su vez se define como una cualidad personal, puede parecer algo sabido o un mero cambio de nombres. Pero sirve para poner de relieve la transacción entre la narración y el público. El público se fía de su conocimiento del código de rasgos en el mundo real. Este código es enorme [38]. Al nombrarlo, identificamos el rasgo reconocido por la cultura. Al mismo tiempo, la teoría narrativa no necesita las distinciones de los psicólogos entre virtudes morales y vicios, predisposiciones de conducta, actitudes, motivos, etc. Todas las características personales relativamente constantes pueden agruparse como rasgos de una manera improvisada si lo único que nos importa es cómo son los personajes. No creo que este recurso al público y al código de rasgos sea eludir el problema, al contrario, asigna la función de tomar decisiones sobre la interpretación del personaje precisamente a la parte de la transacción

[38] Una lista de 17.953 nombres-rasgo fue recogida del *Webster's Unabridged Dictionary* por Allport y Odbert. Se hizo una distinción cuatripartita (pág. 38): I. «Términos Neutros que Designan Posibles Rasgos Pertinentes» (por ej. brusco, despistado, abstinente); II. «Términos Esencialmente Descriptivos de Estados de Ánimo o Actividades Temporales» (avergonzado, ausente, absorto); III. «Términos de Importancia que Expresan Juicios Sociales o Personales sobre la Conducta de una Persona o Designan su Influencia sobre Otros» [ver la exclusión que hace Allport de las «cualidades morales» en el punto seis de su lista de propiedades de los rasgos más arriba] (anormal, absorbente, absurdo, aceptable); y IV. «Varios: Designaciones de Físico, Capacidades y Condiciones de Desarrollo; Términos Metafóricos y de Duda» (capaz, fracasado, abrasivo, absoluto).

narrativa que lo hace, y se alegra de dejar el estudio de los mecanismos de juicio a otros (teóricos de la respuesta del lector, de la hermenéutica o lo que sean).

He usado términos tradicionales como «rasgo» muy consciente de que pueden sonar anticuados y por tanto sospechosos en una teoría que quiere ser nueva y rigurosa. Mis razones son bastante simples, por un lado, no se deben introducir términos nuevos a no ser que haya nuevas distinciones conceptuales que las justifiquen. En la medida en que se pide a los lectores que interpreten a los personajes de la misma forma en que interpretan a la gente de verdad, palabras como «rasgo» y «hábito» son perfectamente aceptables y no veo razón para introducir sinónimos más o menos arcanos. Si distinguimos entre un caso de la vida real y uno narrativo añadiendo «narrativo» o «ficticio» es ya suficiente para recordarnos que no estamos tratando de realidades psicológicas sino de construcciones artísticas, pero que entendemos estas construcciones por medio de información psicológica extremadamente codificada que hemos recogido en la vida ordinaria, inclusive en nuestras experiencias con el arte.

El personaje: un paradigma de rasgos

Abogo —sin gran originalidad pero firmemente— por una concepción del personaje como un paradigma de rasgos; «rasgo» en el sentido de «cualidad personal relativamente estable o duradera» reconociendo que tanto puede revelarse, es decir, aparecer más pronto o más tarde en el curso de la historia, como puede desaparecer y ser sustituido por otro. En otras palabras su dominio puede terminar. El rasgo de timidez de Pip es sustituido por uno de esnobismo después de heredar y éste a su vez se convierte finalmente en uno de humildad y gratitud, tras su descubrimiento del origen de su buena fortuna. Al mismo tiempo, los rasgos deben distinguirse de fenómenos psicológicos más efímeros, como sentimientos, estados de ánimo, pensamientos, motivos temporales, actitudes y cosas parecidas. Éstos pueden o no coincidir con los rasgos. Elizabeth Bennet, aunque es básicamente una persona amable y generosa, tiene sus momentos de prejuicio. Por otra parte, la agitación febril que muestra el héroe de *Hunger* de Knut Hamsun nos parece tan sólo una exagera-

ción, causada por la desnutrición, de una disposición general y duradera hacia el sentimiento intenso y la euforia romántica —los ataques transitorios de locura producidos por el hambre se diferencian del rasgo del compromiso apasionado del héroe más en cuanto al grado que en cuanto a la clase.

Por lo que respecta a los estados de ánimo y sentimientos pasajeros, quizás son lo que Aristóteles quiso decir por *dianoia*, «pensamiento», es decir, lo que cruza la mente de un personaje en un momento específico y no su disposición moral general, lo que «es pertinente y oportuno para la ocasión» en vez de una cualidad permanente. Como tal, está relacionada con los *topoi*, las líneas argumentales y las verdades generales que existen completamente independientes del personaje.

La visión paradigmática del personaje ve el conjunto de rasgos, metafóricamente, como un montaje vertical que cruza la cadena de sucesos sintagmática de que consta la trama. No obstante hay una diferencia importante en el análisis lingüístico entre esta noción y la de paradigma. En la lingüística estructural se creía que un elemento individual —palabra, morfema, o lo que sea— ocurría en una posición determinada en ausencia de, mejor, en oposición a la totalidad de los otros que podrían llenar potencialmente la posición que ocupa. De ahí:

El	gato	corre	mal	-amente
	perro		tranquil	-amente
	hombre		lent	-amente
	caballo		rápid	-amente
	coche		furios	-amente
	[etc.]		[etc.]	

En el discurso ordinario, un elemento en particular, digamos, *hombre* o *malo* no evoca al resto. En la poesía, sin embargo, bien podría haber una evocación o reverberación de las otras posibilidades, a causa de la intensificación general de la sensibilidad efectuada por correspondencias fonéticas, etcétera, como han demostrado I. A. Richards y otros [39]. También en las narraciones el conjunto complejo de los rasgos de los personajes establecidos hasta ese momento está a disposi-

[39] «Poetic Process and Literary Analysis», *Style in Language* (Nueva York, 1960).

ción del público. Buscamos en el paradigma para averiguar qué rasgo podría ajustarse a una determinada acción y, si no encontramos ninguno, añadimos otro rasgo a la lista (o al menos nos ponemos en guardia para recabar más pruebas sobre el que atribuimos). En resumen, el paradigma de rasgos, lo mismo que el paradigma poético y al contrario del lingüístico, suele funcionar *in praesentia*, no *in absentia*.[40]

Este tipo de práctica no parece diferente a nuestras evaluaciones ordinarias de los seres humanos que nos encontramos en el mundo real. Como expresa Percy Lubbock:

> Nada es más sencillo que hacerse una idea de un ser humano, una figura y un personaje por medio de una serie de ojeadas y anécdotas. Todos los días practicamos creaciones de este tipo. Estamos continuamente juntando la evidencia fragmentaria que tenemos sobre la gente que nos rodea y formando sus imágenes en nuestra mente. Es la manera en que hacemos nuestro mundo; parcialmente, de manera imperfecta, muy por casualidad, pero aun así todo el mundo constantemente se enfrenta a esta experiencia como un artista[41].

Ahora podemos percibir una diferencia fundamental entre sucesos y rasgos. Los primeros tienen sus posiciones estrictamente determinadas en la historia (al menos en las obras clásicas): *X* sucede, luego *Y* sucede a causa de *X*, y luego *Z* como consecuencia última. El orden de la historia es fijo, aunque el discurso presente un orden diferente al orden natural siempre puede reconstruirse. Además, los sucesos son distintos, pueden superponerse pero cada uno tiene un principio y fin bien definidos. Su campo de acción está circunscrito. Los rasgos no tienen estas limitaciones. Pueden imperar a lo largo de toda la obra y más allá ciertamente, durando tanto

[40] A Barthes esta *presencia* de los elementos de la narración le parece misteriosa, una especie de milagro: «aquí usamos el Código no en el sentido de una lista, un paradigma que debe ser reconstituido [es decir, ya está constituido]. El código es una perspectiva de citas, un milagro de estructuras; sólo conocemos sus idas y venidas, los componentes que han resultado de ellas (de las que hacemos inventario), siempre son en sí mismas aventuras extratextuales, la señal, el signo de una verdadera digresión para con el resto del catálogo (*The Kidnapping* se refiere a todos los raptos que se han relatado); hay tantos fragmentos de algo que siempre *ya* se ha leído, visto, hecho, experimentado; el código es la huella de ese *ya*» (*S/Z*, pág. 20).

[41] *The Craft of Fiction*, pág. 7. Kenneth Burke escribe sobre la génesis de los modelos de los rasgos en «Lexicon Rhetoricae», *Counterstatement*, pág. 152.

en nuestra memoria como la obra misma. En este sentido el temor de Eveline ante el mundo fuera de Dublín es «permanente». Por otra parte, los estados de ánimo temporales o pasajeros tienen ámbitos de tiempo limitado en el texto: Eveline está «cansada» sólo al principio, no en el muelle. Hasta dónde se extiende su cansancio en la historia no está claro; quizás ya lo ha olvidado cuando se pone a pensar en Frank y su marcha inminente, o quizás aún antes, cuando recuerda los buenos ratos que pasaban los niños en el campo. El «cansancio» es temporal y no permanente; no es un rasgo, su predominio es pasajero. Al contrario de los sucesos, los rasgos no están en la cadena temporal, pero coexisten con el conjunto o una gran porción de éste. Los sucesos van como los vectores «horizontalmente», del antes al después. Los rasgos, por otro lado, se extienden por los espacios de tiempo jalonados por los sucesos. Son *paramétricos* a la cadena de sucesos[42]. La comunicación de los existentes no está rigurosamente sujeta a la lógica temporal, como lo están los sucesos. Consideremos nuevamente nuestra historia elemental sobre Pedro (capítulo 1) y la observación de que era superior al



diagrama de línea recta porque indica el hecho de que un tercer enunciado —«Pedro no tenía amigos ni parientes»— no se refiere a un suceso y por tanto no debe mostrarse en el eje de los sucesos. Ahora nos damos cuenta del error de conectar el nódulo dos al tres y el tres al cuatro con flechas puesto que ningún *movimiento* narrativo atraviesa el tercer nódulo. Lo siguiente es más preciso:

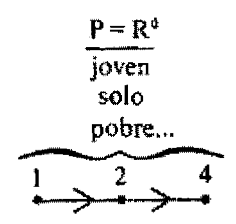


[42] Barthes, «Introduction...», pág. 249, que cita la referencia musical de Nicole Ruwet como analógica: «un elemento que permanece constante a lo largo de la duración de la pieza musical».

Pero si el rasgo «solo» (nódulo tres) no está conectado en la secuencia con los sucesos (nódulos uno, dos y cuatro), daría pie a confusiones el darle una posición particular en el diagrama, pues el momento exacto en el que la cualidad «solo» irrumpe en la narración podría no ser especialmente importante.

Decir que un rasgo u otro existente no está limitado en su ámbito no significa que su momento de expresión en el discurso no sea significativo. Por ejemplo, la secuencia «Pedro cayó enfermo; no tenía amigos ni parientes; se murió», podría perfectamente significar que *porque* no tenía amigos ni parientes su enfermedad no fue atendida y entonces se murió. Mientras que la secuencia «Pedro no tenía amigos ni parientes. Cayó enfermo. Se murió» puede, en una lógica parecida, entenderse como que cayó enfermo porque no tenía a nadie que lo cuidase. Y «Pedro cayó enfermo. Se murió. No tenía amigos ni parientes» podría insinuar que nadie lloró su muerte. La posición relativa del enunciado de inacción de un rasgo puede resultar que también es significativa a nivel del suceso. Este hecho no invalida nuestra caracterización anterior. Los enunciados del discurso a menudo se comunican al mismo tiempo tanto en la dimensión del suceso como en la del existente. Por eso la situación de Pedro de no tener amigos ni familia es un atributo duradero; y el elemento-*porque* es el único que pertenece a la cadena de sucesos.

Así que quizás la mejor manera de hacer un diagrama de rasgos es la siguiente:



en donde P = el personaje, R^d = un rasgo determinado, y la llave separa a los existentes de la secuencia temporal de la historia pero no interfiere con su referencia paramétrica a ella. Este diagrama deja claro que los rasgos son paradigmáticos y paramétricos a la vez. El paradigma-rasgo se señala con R para mostrar que es abierto y dar cabida a rasgos desconocidos que se nos puedan ocurrir en lecturas posteriores. Somos

capaces de evocar adjetivos descriptivos cada vez más precisos a medida que nos metemos en la narración.

Es interesante que Barthes sugiera que los rasgos no-nombrados-todavía permanecen en el nombre propio del personaje, como un residuo misterio:

> El personaje es un adjetivo, un atributo, un predicado... Sarrasine es la suma, el punto de convergencia de: *turbulencia, dotes artísticas, independencia, exceso, feminidad, fealdad, naturaleza compuesta, impiedad, charlatanería, voluntad,* etcétera. Lo que da la impresión de que la suma se completa con un elemento restante muy valioso (algo como *individualidad,* ya que, siendo cualitativo e indescriptible, puede escapar a la ordinaria contabilidad de los personajes compuestos) es el Nombre Propio, la diferencia se completa con lo que le es *propio*. El nombre propio posibilita a la persona a existir fuera de los semas, cuya suma, sin embargo, lo constituye en su totalidad. Tan pronto como existe un Nombre (incluso un pronombre) hacia el que pueden dirigirse y al que pueden unirse, los semas se convierten en predicados, inductores de la verdad [la verdad de la ficción, claro] y el Nombre se convierte en sujeto: se puede decir que lo propio de la narrativa no es la acción sino el personaje como Nombre Propio: la materia prima sémica... *completa* lo que es propio del ser, *llena* el nombre de adjetivos[43].

En este sentido el nombre propio es precisamente la identidad o quintaesencia de la propiedad de la individualidad que tratamos en el capítulo 1. Bien podría ser lo que Aristóteles quiso decir por *homoios*. Es una especie de residencia definitiva de la personalidad, no una cualidad sino una situación de cualidades, el sustantivo narrativo dotado de cualidades, los adjetivos narrativos, pero nunca agotado por ellas. Aun cuando el nombre evoca o se ajusta muy bien a una cualidad, es decir, cuando es onomatopéyico o simbólico —Pecksniff (que anda husmeando), Volpone (zorro), Allworthy (muy noble)—, no por ello pierde su «elemento restante muy valioso». El hombre identificado como «Pecksniff», aunque es de lo más «entrometido», sigue siendo un hombre y debe tener otras cualidades, por mucho que Dickens se niege rigurosamente a mencionarlas. (Esto no significa que el lector implícito vaya a insistir en estos rasgos, pues, sin duda, se amoldará a los deseos del autor implícito).

Los nombres son deícticos, es decir, indicadores, distingui-

[43] *S/Z,* págs. 190-191.

dos como definidos, «(de-)finidos» o sacados de la infinidad, hipostasiados y catalogados (aunque sea mínimamente). Por tanto, las narraciones no necesitan nombres propios en sentido estricto. Llega con una señal deíctica, un pronombre personal, un epíteto («el hombre de la barba», «la mujer de azul») o incluso un pronombre demostrativo o artículo determinado. (Hay una sola referencia al personaje como «un hombre», en la primera fase. En adelante se le llamará «el hombre»).

TIPOS DE PERSONAJE

Si la teoría funcional o *actantiel* es inadecuada, ¿quiere esto decir que todos los intentos de diferenciar tipos de personajes están condenados al fracaso? Uno que ha capeado los temporales del debate literario es la distinción de E. M. Forster entre los personajes «esféricos» y «planos». Pero ¿encuentra una expresión conveniente en una teoría estructuralista abierta?

A mi entender sí, porque esta distinción puede formularse precisamente en términos de rasgos (Forster usa las palabras «idea» o «cualidad», pero son claramente equivalentes). Y en dos aspectos: en primer lugar, un personaje plano está dotado de un solo rasgo, o muy pocos. «Ahí tenemos a Mrs. Micawber —dice que no abandonará a Mr. Micawber; no lo hace y ahí la tenemos»[44]. Esto no significa que el personaje plano no sea capaz de gran vivacidad o poder, ni siquiera que necesite ser «tipificado», aunque a menudo lo sea (supongo que lo que Forster quiere decir con «tipificado» es «fácilmente reconocible en relación a tipos conocidos del mundo real o ficticio»). En segundo lugar, como sólo hay un único rasgo (o uno que domina claramente a los otros), la conducta del personaje plano es totalmente previsible. Por el contrario, los personajes esféricos poseen gran variedad de rasgos, algunos de ellos contrapuestos o incluso contradictorios; su conducta es imprevisible, son capaces de cambiar, de sorprendernos, etc. En el vocabulario estructuralista podríamos decir que el paradigma del personaje plano es dirigido o teleológico, mientras que el del personaje esférico es de aglomeración. El efecto que causa el personaje plano es de que lleva una

[44] *Aspects of the Novel* (Harmmondsworth, 1962), pág. 75.

dirección evidente y por tanto, como observa Forster, se le recuerda con más claridad (si no más fácilmente), simplemente hay *menos* que recordar y ese menos está estructurado con toda claridad. Los personajes esféricos, por otra parte, pueden inspirar una sensación más entrañable a pesar de que no «tienen un sentido general». Los recordamos como a personas de verdad. Nos resultan extrañamente familiares, como los amigos y enemigos de la vida real es difícil descubrir cómo son exactamente.

Decir que los personajes son capaces de sorprendernos es otra manera de decir que son «abiertos». Llegamos a anticipar, de hecho a exigir, posibilidades de descubrir rasgos nuevos e insospechados. Por lo tanto, los personajes esféricos funcionan como construcciones abiertas, capaces de generar nuevas ideas. Nuestras «lecturas profundas» no se limitan al período concreto de contacto directo con el texto. El personaje puede obsesionarnos durante días o años mientras tratamos de explicar discrepancias o lagunas en relación a nuestra comprensión creciente y cambiante de nosotros mismos y de los que nos rodean. Los grandes personajes esféricos parecen objetos prácticamente inagotables para la contemplación. Podríamos incluso recordarlos como presencias con (o en) las que hemos vivido en vez de objetos separados.

Lo indescriptible de los personajes esféricos viene en parte de la gran gama, diversidad e incluso discrepancia que hay entre sus rasgos. Pero podrían contribuir también otros factores. La evidencia de donde se derivan sus rasgos puede en cierto modo ser indefinida. Por ejemplo, el medio podría sólo insinuar datos cruciales. Las películas son especialmente flexibles a la hora de exponer lacónicamente las vidas íntimas secretas de los personajes. Los héroes y las heroínas agotados, apáticos y misteriosamente agobiados de las películas de Michelangelo Antonioni *L'Avventura, La Notte, L'Eclisse, Il Deserto Rosso, Blow-up* nos intrigan precisamente porque no tenemos acceso directo a sus mentes. Sus diálogos sólo insinúan, incitantemente, su problemática interior.

Aun cuando el medio permite profundas inmersiones psicológicas, éstas pueden ser evitadas expresamente por un discurso que lo oscurece todo. *Lord Jim* de Conrad es un claro ejemplo: al poner como fuente de toda la información sobre Jim a un narrador que continuamente admite su incapacidad para sondear lo más profundo de Jim, para

conciliar sus incoherencias, hace imposible cualquier descripción definitiva. De hecho, «enigmático» se convierte en el último pero más fuerte de los rasgos de Jim. O, entre las obras más modernas, las reticencias de Hemingway y Robbe-Grillet son ejemplos evidentes del «enriquecimiento por medio del silencio».

Si un personaje es abierto, nuestra especulación, por supuesto, no se limita a rasgos, sino también a posibles acciones futuras. Está muy bien pensar que dejamos a Eveline en una especie de burbuja de tiempo en el muelle, o que el destino permanente de Giuliana en *Il Deserto Rosso* es pasear con su niño bajo el cielo contaminado. En realidad, Truffaut parece haber pretendido ese mismo efecto al congelar la última imagen de *Los cuatrocientos golpes*, fijando al joven héroe, Antoine, en una huida permanente de la autoridad. Pero nuestras mentes no tienen que aceptar necesariamente los confines de la burbuja, podemos entender que «huir de la autoridad» va a caracterizar gran parte de la conducta futura de Antoine, pero nos negamos a renunciar a nuestro derecho a pensar en las particularidades de esa huida: más malentendidos con sus familiares, amigos, bienhechores, más problemas con la ley, y todo a pesar de la dulzura y bondad intrínseca del personaje. Como Guido, el héroe-director de la película de Federico Fellini *8 y 1/2*, no podemos evitar el preguntarnos qué va a ser de ellos, estas queridas criaturas que se han incorporado al mundo de nuestra fantasía. La demanda del público de continuaciones y seriales no puede ser descartada como procedente de ingenios filisteos. Representa un deseo legítimo, de interés teórico, de prolongar la ilusión, de averiguar cómo ha tratado el destino a los personajes en los que hemos llegado a poner nuestra emoción e interés. Que el autor prefiera responder o no es, claro está, su problema estético personal.

A. C. Bradley y el análisis del personaje

Barthes describe la incierta búsqueda de rasgos, provocadoramente, como un «patinazo metonímico». Al intentar descubrir rasgos (semas) a menudo nos encontramos no con nombres sino «con complejo[s] sinonímicos cuyo núcleo común percibimos aun cuando el discurso nos lleva hacia otras posibilidades, hacia otros significados relacionados; así, la

lectura es absorbida en una especie de patinazo metonímico, cada sinónimo añade al de al lado algún rasgo nuevo, una nueva orientación... Esta ampliación es el movimiento mismo del significado: el significado patina, se repone y avanza simultáneamente; lejos de analizarlo, deberíamos más bien describirlo a través de sus ampliaciones, trascendencia léxica, la palabra genérica que está continuamente intentando [formar]»[45]. El motivo del «patinazo» es la búsqueda de la clave del personaje, la exacta combinación de nombres-rasgo que lo resumen. Este tipo de actividad crítica está en baja, tras alcanzar su punto álgido en la famosa obra de A. C. Bradley sobre las tragedias de Shakespeare, fue criticada por ignorar la «superficie» verbal. Pero la obra de Bradley continúa siendo como un modelo del análisis específico de rasgos y merece ser reconsiderado.

Su método es sencillo y efectivo. Básicamente, consiste en un cuidadoso repaso del texto, especialmente de los puntos en que la tradición puede habernos cegado con actitudes simplistas: «Yago es malvado y ya está». Bradley quería especificar el tipo exacto de maldad de Yago, esperando así encontrar la verdadera fuerza motriz de su carácter. Así que examinó cuidadosamente lo que Yago hace y no hace, dice y no dice, lo que le dicen y lo que dicen de él, para «interpretar» y especular sobre estos datos. Bradley tenía la impresión de que si podía establecer una visión coherente e independiente de los rasgos de Yago, podría descubrir el motivo de sus intrigas contra Otelo. Los esfuerzos de Bradley resultaron en una formulación del personaje que es a la vez inmanente y muy sofisticada, y un examen a fondo de su conjunto de adjetivos descriptivos es un ejercicio muy valioso.

Empieza por enumerar los rasgos de la imagen pública de Yago, lo que los demás piensan de él. Para ellos es «valiente», «vulgar», «brusco», también «jovial», «un negociante nato... y... gusta a la gente... por ello», «satírico oon gracia», pero «serio» cuando es necesario y sobre todo «honesto». Es en esto donde su hipocresía engaña más a la gente.

Por supuesto, Yago es una persona muy diferente y su carácter real muestra «poderes prodigiosos de disimulo y autocontrol». Por tanto la mordacidad de sus palabras no es resultado de su brusca honestidad, sino un descanso de la

[45] *S/Z*, pág. 92.

cuidada «hipocresía» de su postura, una especie de «válvula de seguridad». Supone Bradley que efectivamente no se trata de un «hombre de fuertes sentimientos y pasiones», sino «frío», y que podría haber evitado sus crímenes si no fuera por una esencial «debilidad ante la tentación» Para llevar a cabo lo que hace, Yago debe ser también muy inteligente, «conocedor de la naturaleza humana», «celoso en su estudio de ella», «rápido y flexible en su respuesta a dificultades y oportunidades repentinas», «impasible ante la indolencia o la sensualidad», «sin conciencia, honor o consideración con los demás». Estos rasgos suponen una «falta de sentimiento» y no «auténtica mala voluntad». Bradley niega que Yago sea un hombre extraordinariamente «envidioso» o «ambicioso», en cambio es «profundamente sensible a todo lo que hiere su orgullo o su amor propio», se siente «superior» a otros y se siente «irritado» por «cualquier cosa que trastorna o hiere su sensación de superioridad». La bondad «molesta a su inteligencia por su estupidez».

Una vez perfilados los rasgos de Yago, Bradley pasa a su tarea fundamental, la búsqueda de los motivos que expliquen sus nefandas intrigas contra Otelo. ¿Dado cómo es, Bradley pregunta, por qué decide hacer lo que hace? La mayoría de los críticos creen que le impulsa el odio a Otelo y el deseo de ascender en el ejército, pero Bradley mantiene que a Yago no le empujan las pasiones sino que le atrae la perspectiva de recrearse? «Lo más maravilloso para un hombre así sería algo que le produjese extrema satisfacción en su sensación de poder y de superioridad; y si esto lleva consigo, en segundo lugar, el empleo triunfante de su talento y, en tercer lugar, la emoción del peligro, su disfrute sería completo»[46]. Bradley en realidad lo ve como un artista deformado: sus malvadas manipulaciones le proporcionan «la tensión y la alegría de la creación artística»[47].

La evaluación que hace Bradley de la personalidad de Yago es un acto de interpretación del mismo tipo que las «lecturas minuciosas» de un poema lírico y de la trama de una novela enigmática como *The Turn of the Screw*. Emprendió tal interpretación porque pensó que las interpretaciones previas estaban equivocadas. Mi interés en su interpretación no

---

[46] A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (Nueva York, 1955), pág. 185.
[47] *Ib.*, pág. 187.

es el de defender su sustancia (que es una cuestión de crítica literaria), sino más bien su legitimidad *como operación* (que es una cuestión teórica o metacrítica).

Bradley fue atacado por críticos del grupo *Scrutiny*, en especial L. C. Knights, por hacer hincapié en el personaje a expensas de la textura verbal de la poesía de Shakespeare. El que Bradley haya dedicado «tantas de sus páginas a detallados análisis psicológicos y morales de los personajes de las obras, excluyendo cualquier estudio serio de su lenguaje» y especialmente que haya continuado la «mala costumbre de escribir sobre los *dramatis personae* de Shakespeare como si fueran personas reales cuyas vidas podría pensarse que se extienden más allá de las obras en las que están inmersas» ha causado «un grave perjuicio a Shakespeare». Para Knights «los personajes de un drama o novela, así como su trama, no tienen existencia excepto como «precipitados» de la memoria del lector de las palabras sucesivas que ha leído y... como tales son puras «abstracciones» críticas de las que podemos ocuparnos solamente a costa de empobrecer nuestra «respuesta total» a la obra.

Evidentemente, nadie quiere despojar a la tragedia de Shakespeare de su exquisita superficie estilística. Pero la poesía, si nuestro argumento es correcto, existe en la manifestación, la sustancia de la expresión. Prestar atención al medio, aunque está completamente justificado como forma de acto crítico que es, no descarta de ninguna manera la existencia real de otras estructuras en las obras de teatro y las narraciones —personaje, escenario y trama— o el derecho de los críticos a tratar de ellas. En Bradley no encuentro por ningún sitio una negación de la poesía, lo peor que puede decirse sobre sus estudios es que se centran en algo diferente. Como indica R. S. Crane, realmente las dos partes están hablando sobre dos cosas diferentes. No hay nada malo en «concentrarse en los personajes como la fuente principal del "hecho trágico"... no como "abstracciones" de las palabras de las obras de teatro tal y como se han escrito, sino como copias concretas de hombres y mujeres reales, cada uno con una existencia más o menos independiente de las acciones particulares que realiza en el drama concluido»[48]. Es otra discusión

[48] Ronald Crane, *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry* (Toronto, 1953), pág. 16.

innecesaria entre los críticos sobre si ciertos aspectos de las obras de arte son intrínsecamente más valiosos que otros. Es absurdo describir a los personajes como «abstracciones» o «precipitados» de palabras, es como decir que una estatua es un «precipitado» de mármol. La estructura de la historia (de la que los personajes son una parte), la estructura del discurso y la estructura de la manifestación consiguen la interdependencia sólo porque son sistemáticas de manera independiente. No hay una jerarquía de valores entre ellas, todas sirven al fin común de la obra en su totalidad. Las palabras describen con realismo a los personajes, pero también lo hacen las imágenes visuales de los actores en el cine mudo o los mimos en el teatro y nadie se atrevería a afirmar que *éstos* son abstracciones o precipitados verbales. Crane tiene razón al llamarlos «copias concretas» recalcando al mismo tiempo su naturaleza ficticia y real; son grupos de rasgos unidos a un nombre, pero al nombre de alguien que se da la casualidad de que jamás ha existido (es decir, del cual no se afirma o no es posible afirmar que exista de verdad)[49].

Un argumento a favor del «código de rasgos» de la personalidad como medio natural y útil de analizar a los personajes no implica en absoluto que sus «vidas» vayan «más allá de las [ficciones] en las que están inmersos». Los personajes no tienen «vidas», sólo les dotamos de «personalidad» en la medida en que la personalidad es una estructura familiar para nosotros en la vida y en el arte. Negar eso sería una experiencia estética absolutamente fundamental. Incluso los relatos fantásticos requieren inferencias, suposiciones y

[49] Un personaje es «algo más que una creación del lenguaje o una función en el contexto general de la obra de teatro. "Es el tipo de hombre que en tal o cual situación haría esto o lo otro", éste es el tipo de comentario que hacemos constantemente en la vida real cuando hablamos del carácter de alguien. Si podemos decir esto de un personaje de Shakespeare es aún más legítimo cuando se aplica al campo más amplio de la novela. El novelista, como tiene más tiempo y espacio, puede inventar la situación para justificar el *haría tal o cual cosa* de nuestra reacción. De hecho podría hacer más que esto; como hemos visto también puede dejarnos suficiente espacio para que especulemos y para que inventemos otras situaciones distintas de las que ya existen en la novela. En otras palabras, a veces podemos asumir legítimamente la autonomía de un personaje y puede haber un lugar apropiado para un tipo de especulación e inferencia que no sea vulnerable al ataque de los críticos anti-Bradleyanos. Tal actividad especulativa puede, de hecho, componer una gran parte de la realidad que el personaje tiene para nosotros» (W. J. Harvey, *Character and the Novel*, Ithaca, N. Y., 1966), págs. 204-205.

expectativas de acuerdo con nuestro sentido de cómo son las personas *normales*. Nuestra conducta puede o no tener implicaciones para el estudio formal de la psicología: eso no viene al caso. Simplemente mantengo que la conducta del público en su faceta interpretativa de los personajes está estructurada. Pero eso no quiere decir en absoluto que los personajes estén «vivos», sólo que parecen más o menos reales. Cuando se psicoanaliza a los personajes de ficción como si fuera gente de verdad, puede que los críticos más obstinados tengan razón al poner objeciones a tal esfuerzo. Pero los personajes como construcciones narrativas necesitan términos para su descripción, y no hay razón para rechazar los que se extraen del vocabulario general de la psicología, moralidad y cualquier otro aspecto relevante de la experiencia humana. Los términos en sí no pretenden tener validez psicológica. Su validez no es lo que se discute: un rasgo de un personaje de ficción, al contrario de un rasgo de una persona real, sólo es una parte de la construcción narrativa. Lo único que necesitamos para recordarlo es cualquier señal ortográfica como las comillas: Yago es «frío», no frío.

El escenario

Los personajes existen y se mueven en un espacio que existe de manera abstracta en el nivel narrativo profundo, es decir, anterior a cualquier tipo de materialización, como la pantalla bidimensional del cine, el escenario tridimensional del teatro, el espacio sugerido por la imaginación. El espacio narrativo abstracto contiene, en clara polaridad, una figura y un fondo; lo mismo que distinguimos en un retrato pintado a la persona del fondo en el que él o ella han posado, también podemos distinguir al personaje del escenario de una historia. El escenario «hace resaltar al personaje» en el sentido figurativo normal de la expresión; es el lugar y colección de objetos «frente a los cuales» van apareciendo adecuadamente sus acciones y pasiones.

Pero al elaborar los detalles de esta división, surgen varias cuestiones. ¿Hay algún criterio evidente para distinguir entre los personajes secundarios y los seres humanos, los «figurantes», que son simples elementos del escenario? Esto constituye un límite crítico y el futuro de cualquier categorización

estricta parecería depender de cómo se haya articulado. Se me ocurren al menos tres criterios posibles, ninguno de los cuales es adecuado por sí mismo: 1) biología, 2) identidad (es decir, designación), 3) importancia.

1. El criterio biológico desde luego no es satisfactorio por sí mismo. No tiene sentido tratar a multitudes de figurantes o extras como personajes. En *Slaughterhouse-Five* el narrador recuerda «Soldados rusos vigilando... ingleses, americanos, holandeses, belgas, franceses, canadienses, sudafricanos, neocelandeses, australianos, éramos miles». Estas multitudes, aunque humanas, está claro que no son personajes; son partes del triste escenario, junto con la lluvia, el campo de remolachas, el Elba, frente a los que se destacan el narrador y su compañero O'Hare. Lo contrario también es cierto. Es fácil pensar en relatos cuyos protagonistas son animales —las fábulas de Esopo, por ejemplo— o incluso seres inanimados. No sólo los robots amistosos u hostiles de las historias de ciencia-ficción pueden ser personajes, sino incluso fuerzas de la naturaleza, como fuegos, vientos y tormentas, el sol y la luna. Podemos imaginar un relato que contase la historia del sistema solar, con la Tierra como protagonista. Por tanto, no está nada claro que los personajes tengan que ser antropomórficos (aunque en la mayoría de los casos lo son).

2. Al decir identidad o designación, me refiero al residuo de Barthes discutido más arriba, la misteriosa propiedad de tener un nombre. Si el nombre es una situación o núcleo alrededor del cual circulan los rasgos, quizás podríamos proponer esa característica como el criterio que define la esencia de ser personaje. Un momento de reflexión sobre esto hará fracasar también esta teoría. Hay demasiados ejemplos en la ficción de seres humanos con nombre a quienes sería contraproducente llamar personajes y que son simplemente parte del ambiente en que se encuentra el personaje. *Lafcadio's Adventures* de André Gide empieza: «En 1890, durante el pontificado de León XIII, Anthime Armand-Dubois, descreído y masón, visitó Roma para consultar a Dr. X, el célebre especialista de enfermedades reumáticas». León XIII evidentemente no es un personaje de esta novela (cualquiera que sea el significado que le demos a «personaje») ni tampoco el Dr. X, aun cuando se nombra a los dos. Al contrario de

Anthime, ninguno de los dos «toma parte en la acción», aunque están presentes, en cierto modo, en el mundo de la obra. El que no sean personajes está en función de que no *re*aparecen. Del mismo modo, el hecho de que no aparezcan de manera independiente en una escena, en el mundo de la obra, lo que podríamos llamar su «ausencia», parece excluir como personajes a todos aquellos seres humanos con nombres que sólo existen en el recuerdo o fantasía de un personaje, como sucede en «Eveline». La memoria de Eveline está habitada por su madre, padre, hermanos y hermanas, el cura de la familia, viejos compañeros de juegos, etc., muchos de ellos con nombres; pero está claro que no nos gustaría llamarlos personajes. Son parte del mobiliario, curiosidades, de la mente de Eveline, pero sólo ella es un personaje.

3. La importancia para la trama da la impresión de ser el criterio más fructífero. Podemos definirla como el grado en que el existente interviene en una acción significativa para la trama o es afectado por ella (es decir, realiza o es afectado por un suceso núcleo). Pero aquí de nuevo se nos ocurren inmediatamente ejemplos de lo contrario. Hay objetos que pueden ser absolutamente cruciales para la trama y que sin embargo está claro que no dejan de ser accesorios, y hasta trucos. Hitchcock es el gran maestro de tales recursos: él los llama «MacGuffins». Un MacGuffin es «algo que interesa mucho a los personajes de una película», una taza de café envenenada, una botella de vino llena de mineral de uranio, los planos de la fortaleza, «el motor de un avión o una puerta del compartimento de bombas o cualquier cosa» [10]. «O cualquier cosa»: el autor trata la sustancia del MacGuffin con el apropiado desdén formalista. Es tan sólo un recurso para poner a los personajes en peligro. El peligro es lo único que cuenta, un asunto de vida o muerte. Pero su importancia difícilmente le va a capacitar para ser considerado personaje.

Se podría objetar: «¿Y si se trata de un ser humano importante para la acción?» Pero también se nos ocurren MacGuffins humanos, Godot, por ejemplo. Es tan humano como puede serlo un personaje de Beckett y cumple el requisito «algo que interesa mucho a los personajes», ¿pero lo

[10] *Focus on Hitchcock*, ed. Albert J. La Valley (Nueva York, 1972), pág. 43.

convierte eso en un personaje? A lo sumo quizás es un personaje en potencia, un personaje *manqué*. Lo que falta es su presencia.

Lo que vemos en estas meditaciones son, creo yo, problemas relacionados con la clasificación en categorías de los elementos narrativos, y no con la investigación de las características que los distinguen. Las distinciones expuestas más arriba fallan como criterios para identificar al personaje, pero parecen ser relevantes como características. Una vez más, los elementos claramente narrativos son composiciones de características: cuanto más relevantes para el personaje sean las características, mejor perfilado estará el personaje. Desde este punto de vista, la esencia del personaje sería una cuestión de grado: un ser humano con nombre, presente e importante es *más probable* que sea un personaje (aunque sea muy secundario) que un objeto con nombre, presente e importante, o un ser humano con nombre, presente, pero no importante, o lo que sea. Aunque no posea una única característica, una serie de características acumuladas podrían resolver el problema. Se puede decir que la clase de los existentes narrativos tiene dos subclases cuya demarcación no es una simple línea, sino, de nuevo, una sucesión.

Una última diferencia entre los personajes y los elementos del escenario puede ser que los personajes son difíciles de presuponer. Los personajes sólo están ahí, en la escena, cuando se anuncia su presencia o ésta se da a entender claramente. Pero siempre se puede «rellenar», por así decirlo, lo que sea que se necesite para dar autenticidad al escenario. Si se nos dice en una novela que la escena se desarrolla en una calle de Nueva York, mentalmente podemos proveerla de los detalles típicos: coches, peatones, tiendas, policías. Pero no podemos darle un héroe: es algo demasiado especial para poderlo «rellenar» nosotros.

Una función del escenario normal y quizás principal es la de contribuir al tono de la narración. La brevedad de «Eveline» la convierte de nuevo en un buen ejemplo: empieza en un tono tranquilo, reflexivo, reminiscente. El escenario es la tarde, hay poca gente en la avenida y las casas llaman la atención, provocan recuerdos entrañables. La poca gente que hay en la calle la hacen solitaria, y la decisión de Eveline es una decisión solitaria. La cretona está polvorienta, no porque Eveline sea una mala ama de casa, sino porque es una casa

vieja en un barrio decrépito, la clase de ambiente del que quiere escapar. Es cretona, una tela barata, y no cualquier otro tejido. También hay decrepitud en otras partes: la fotografía está amarilla y el armonio roto.

Los accesorios escénicos en «Eveline» son de tres clases. En su casa todo está mugriento y lleno de miseria. Las cortinas de cretona y el armonio roto, «todo su sueldo, siete chelines», su monedero de cuero negro (no se permitiría otro color más alegre), el montón de gente en el mercado, el cargamento de provisiones (a ella no le lleva las cosas a casa el repartidor), los dos niños «a su cargo», la «habitación oscura y mal ventilada al otro lado del vestíbulo» en la que murió su madre, y así sucesivamente. Pero en su escenario mental, interno, encontramos algunos elementos hogareños, agradables: ante el hogar, la merienda en la Colina de Howth, la toca de su madre que se puso de broma su padre.

Fuera de su casa, todo es exótico, espantoso y por último inaceptable. Fundamental es el barco nocturno en sí mismo (no un barco *diurno*) cuya masa oscura y portillas iluminadas están esperando más allá de las anchas puertas de los cobertizos. El barco está oportunamente envuelto en la niebla. Los soldados con sus bagajes marrones sugieren violencia y amenazas lejanas y por tanto incomprensibles.

Los elementos del escenario pueden servir múltiples funciones. La rica evocación del organillo se deriva de los tres grupos constitutivos del escenario: la pobreza, las alegrías hogareñas y lo exótico. El organillo es más común en las zonas pobres de la ciudad que en las ricas, en donde la policía mantiene las calles libres de mendigos. Más extraordinario es que Eveline lo asocia con el doloroso recuerdo de la muerte de su madre. Pero también hay algo entrañable en una melodía de organillo para la que lo ha escuchado toda su vida por encima del ruido y agitación de una calle de gente de la clase obrera. Y, por último, el organillo es exótico: lo maneja un italiano y toca aires italianos. Es igualmente asombroso la manera en que el escenario se eleva al final a una dimensión simbólica. El narrador, que normalmente está oculto, no puede resistir hacer unas cuantas metáforas culminantes precisamente en el momento de mayor angustia por la heroína. Lo extremo de su situación da validez al lenguaje repentinamente trascendente: «Una campanilla sonó en su corazón... Todos los mares del mundo se agitaban en su

corazón. Él la llevaba hacia ellos: la ahogaría... Entre esos mares lanzó un grito de angustia». Una campanilla de verdad anuncia la salida del barco y el mar de verdad está más allá del puerto. Las metáforas son inherentes a las yuxtaposiciones: «los mares se agitaban en su corazón», «la ahogaría». Lo que da fuerza a las metáforas es la manera en que fusionan al personaje con el escenario, someten al personaje al ataque violento del escenario, hacen que el escenario sea casi un personaje —Frank y los mares se confabulan, el mundo exterior extraño y siniestro amenaza con arrollarla.

El narrador se permite el lujo de agrupar metáforas sólo una vez en esta historia y ocurre en el momento más significativo.

Unos cuantos críticos han propuesto clasificaciones de las maneras en que el escenario puede relacionarse con la trama y el personaje. Robert Liddell, centrándose en el escenario natural, distingue cinco tipos[51]. El primero o utilitario es sencillo, contenido, apenas necesario para la acción y en general insensible a la emoción. Las novelas de Jane Austen proporcionan ejemplos de éste. El segundo o simbólico insiste en una estrecha relación con la acción; aquí el escenario no es neutral sino *semejante* a la acción. Acontecimientos tempestuosos tienen lugar en lugares tempestuosos, como los pantanos de *Great Expectations;* el tiempo lluvioso de *Bleak House* se corresponde con la lluvia en el corazón de Lady Dedlock. El tercer tipo de Liddell es «irrelevante», se cree que el paisaje no importa. Los personajes no tienen conciencia de él. Un ejemplo es esa parte de *Madame Bovary* que sigue a Charles Bovary por el campo. Una subclase o tipo adyacente es el irónico, en el que el escenario no concuerda con el estado emocional del personaje o el ambiente predominante. En *The Ambassadors*, Strether, que está muy animado por el descubrimiento de «ese ruralismo francés... con su verdor fresco y especial» que le recuerda a un paisaje de Lambinet que había visto hacía años en una galería de arte de Boston, se tropieza con la cita en la barca de Mme. Vionnet y Chad; para Strether «fue una crisis aguda, extraña que había surgido como si fuera un sueño». El cuarto tipo de Liddell es «países de la mente»: el tipo de paisaje interior de las reminiscencias de Eveline. El quinto es «caleidoscópico», un rápido ir y venir

[51] Robert Liddell, *A Treatise on the Novel* (Londres, 1947), cap. 6.

del mundo físico exterior al mundo de la imaginación. Las novelas de Virginia Woolf dan ejemplos de éste. Sin duda pueden distinguirse otros tipos de escenario: aquí de nuevo necesitamos algunos principios heurísticos para la clasificación.

Roland Barthes mantiene que sólo tiene sentido discutir el escenario en función de las obras clásicas (*lisible*). Su razonamiento nos lleva otra vez a la verosimilitud y une el escenario con la trama y el personaje. En «Un Coeur Simple» de Flaubert, por ejemplo, la habitación de Mme. Aubain tiene bajo un barómetro un piano con una pirámide de cajas encima. Barthes llama al detalle exacto del barómetro «inútil», un tipo de lujo de la narración. El piano indica que Mme. Aubain pertenece a la burguesía y las cajas ilustran el desorden de su casa, pero el barómetro no tiene justificación por cuanto no aporta nada excepto lo «real», lo verosímil. Por lo tanto aumenta el «precio» de la información narrativa, la hace de algún modo más valiosa (y no solamente en el sentido más básico de alargarla). Desde el punto de vista estrictamente narrativo estas descripciones parecen simplemente enigmáticas. Para Barthes la narrativa per se es «profética». Lo que implica que: El héroe hace *X*, e *Y* es la consecuencia. «Todo lo demás es descripción... o es «analógico». La fuente de los detalles aparentemente insignificantes es el antiguo género retórico de la epideíctica, el discurso para hacer ostentación o impresionar, la pieza preparada para inspirar admiración por el orador, y dentro de ese género, especialmente la figura de la «ecphrasis», «un trozo brillante, separable, autosuficiente». En *Madame Bovary*, a Barthes le parece que la descripción de Rouen se introduce únicamente por el placer del retrato verbal. Independientemente de su relación con la trama o el personaje, encuentra su justificación en «las reglas culturales de [lo que constituye] la representación». Pero la descripción del detalle irrelevante pero realista sirve para frenar a la fantasía, para que la narración no se descontrole. Es la resistencia de los sentidos a la inteligencia desenfrenada, de lo realmente vivido a lo que está intelectualmente en potencia. Aquí tenemos una importante influencia de la Historia en las obras de ficción. Los escritores antiguos hacían una clara distinción entre lo genuinamente real, el terreno de la Historia, y lo probable, lo verosímil, lo que parece real, el terreno de la Ficción: el último siempre estaba

basado en nociones aceptadas de la probabilidad. Era general y siempre admitía lo contrario. La palabra fundamental que se presuponía al principio de cada discurso clásico que exponía lo probable era *Esto* («Supongamos que...»)[52]. Barthes sostiene que el discurso moderno suprime este preámbulo y admite sólo lo «objetivamente» real. Pero así crea un nuevo tipo de probabilidad, lo real «en sí mismo». El nuevo estilo, dice, elimina el significado, va directamente del significante al referente. Esta nueva verosimilitud es una «ilusión de referencia». Las cosas descritas ya no necesitan un significado: simplemente *son*, ése es su significado. Lo que se expresa en definitiva es la categoría de lo real en sí mismo (y no su mero contenido accidental).

Como quiera que se formule la cuestión de las funciones del escenario y su relación con el personaje, la cuestión de la naturaleza del personaje y su constitución por características de identidad y rasgo, parece claro que la noción de existente no es menos crítica que la de suceso y que la teoría narrativa no puede ignorarla.

[52] Roland Barthes, «L'Effect du réel», *Communications*, 11 (1968), página 88. Kenneth Burke dice algo parecido, pero llama a la preocupación con la descripción por sí misma una «enfermedad» de la forma narrativa (*Counterstatement*, pág. 144).

4. Discurso: Historias no narradas

El silencio se ha convertido en su lengua madre.

Oliver Goldsmith, *The Good-Natured Man*

De acuerdo con esta teoría, cada narración es una estructura con un plano del contenido (llamado «historia») y un plano de la expresión (llamado «discurso»). Habiendo examinado la historia en los capítulos 2 y 3, pasamos ahora a la otra mitad de la dicotomía narrativa. El plano de la expresión es un conjunto de enunciados narrativos, en el que el «enunciado» es el componente básico de la forma de la expresión, independiente y más abstracto que cualquier manifestación en particular, es decir, la sustancia de la expresión que varía de un arte a otro. Cierta postura en el ballet, una serie de planos en una película, un párrafo entero de una novela o una sola palabra, cualquiera de estas cosas puede manifestar un único enunciado narrativo. He planteado que los enunciados narrativos son de dos clases —proceso e inacción— dependiendo de si el predicado narrativo profundo (no el predicado lingüístico de la superficie) está en el modo de la existencia (ES) o de la acción (HACE).

Atravesando esta dicotomía tenemos otras: ¿se presenta el enunciado directamente al público o está mediatizado por alguien, ese alguien al que llamamos narrador? La presentación directa supone algo así como que el público lo ha oído por casualidad. La narración mediatizada, por otra parte, supone una comunicación más o menos expresa del narrador al público. Ésta es esencialmente la distinción de Platón entre *mimesis* y *diégesis*,[1] en términos modernos entre mostrar y

[1] Gérard Genette recupera estos términos en «Frontières du récit», *Communications*, 8 (1966).

contar. En la medida en que se cuenta algo, debe haber alguien que lo cuenta, una voz narrativa.

El que cuenta, la fuente transmisora, como mejor se explica, creo, es como un espectro de posibilidades que van de los narradores a los que apenas se oye a aquellos que son muy audibles. La etiqueta que se pone al polo negativo de la entidad narradora es menos importante que su realidad en el espectro. Yo digo «no narrada»: el lector puede preferir «mínimamente narrada», pero la existencia de este tipo de transmisión está bien atestiguada.

La presencia del narrador se deriva de la sensación del público de que hay una comunicación demostrable. Si siente que le están contando algo, supone que hay alguien que lo cuenta. La alternativa sería ser «testigos directos» de la acción. Está claro que incluso en las partes escénicas como el teatro y el ballet, la pura mimesis es una ilusión, pero el grado de analogía posible varía. La cuestión principal es cómo se consigue la ilusión, qué convención hace que un espectador o lector acepte la idea de que es «como si» estuviera personalmente en la escena, aunque llega a ella sentándose en la butaca de un teatro o pasando hojas y leyendo palabras. Los autores pueden hacer un esfuerzo especial para mantener la ilusión de que los sucesos «se desarrollan literalmente ante los ojos del lector», principalmente al restringir los tipos de enunciados que pueden darse.

Para entender el concepto de la voz del narrador (inclusive su «ausencia») hay que empezar por considerar tres puntos: la interrelación de las diversas partes con la transacción narrativa, el significado de «punto de vista» y su relación con la voz, y la naturaleza de los actos de habla y pensamiento como una subclase de los actos en general. Estos temas forman un prolegómeno necesario al análisis de la voz del narrador, sobre la que se basa cualquier discusión del discurso narrativo.

AUTOR REAL, AUTOR IMPLÍCITO, NARRADOR, LECTOR REAL, LECTOR IMPLÍCITO, NARRATARIO

Que es esencial no confundir el autor y el narrador se ha convertido en un tópico de la teoría literaria. Como afirma Monroe Beardsley, «el hablante de una obra literaria no

puede ser identificado con el autor y, por consiguiente, el carácter y condición del hablante sólo pueden conocerse a través de la evidencia interna, a menos que el autor haya proporcionado un contexto pragmático, o que diga que lo ha hecho, que lo conecta con el hablante»[2]. Pero aun en ese contexto, el hablante no es el autor, sino el «autor» (las comillas del «como si»), o mejor aún el narrador-«autor», uno de varios tipos posibles.

Además, hay un tercer elemento demostrable, apodado apropiadamente por Wayne Booth, el «autor implícito»:

> Al escribir, [el autor real] no crea simplemente un «hombre en general», ideal, impersonal, sino una versión implícita de «si mismo» que es diferente de los autores implícitos que encontramos en las obras de otros hombres... Ya llamemos a este autor implícito un «escriba oficial» o adoptemos el término recientemente recuperado por Kathleen Tillotson —el «segundo ego» del autor— está claro que la imagen que el lector recibe de su presencia es uno de los efectos más importantes del autor. Por muy impersonal que intente ser, su lector va a construir inevitablemente una imagen del escriba oficial.[3]

Es «implícito», es decir, reconstruido por el lector a partir de la narración. No es el narrador, sino más bien el principio que inventó al narrador, junto con todo lo demás en la narración, que amontonó las cartas de esta manera especial, hizo que estas cosas sucedieran a estos personajes en estas palabras o imágenes. A diferencia del narrador, el autor implícito no puede *contarnos* nada. Él, o mejor dicho, *ello* no tiene voz, ni medios de comunicación directos. Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general, con todas las voces, por todos los medios que ha escogido para enseñarnos. Podemos entender con claridad la noción de autor implícito si comparamos diferentes obras escritas por el mismo autor real pero presuponiendo diferentes autores implícitos. El ejemplo de Booth: el autor implícito de *Jonathan Wild* «por deducción está muy preocupado con los asuntos públicos y con los efectos de la ambición desenfrenada de los "grandes hom-

---

[2] En *Aesthetics* (Nueva York, 1958), pág. 240. Cf. Walker Gibson, «Authors, Speakers, Readers, Mock Readers», *College English*, 11 (1950), 265-269; y Katheen Fillotsen, The Tale and the Teller (Londres, 1959).

[3] *Rhetoric of Fiction*, págs. 70-71 (versión española: *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974).

bres" que consiguen el poder en el mundo», mientras que el autor implícito «que nos saluda en la página uno de *Amelia*» transmite más bien un «aire de solemnidad sentenciosa»[4]. El autor implícito de *Joseph Andrews*, por el contrario, nos parece «gracioso» y «normalmente despreocupado», no solamente el narrador, sino que todo el diseño de *Joseph Andrews* funciona en un tono muy diferente al de *Jonathan Wild* o *Amelia*. Henry Fielding creó tres autores implícitos claramente distintos.

La diferencia es especialmente evidente en el caso del «narrador no fidedigno» (otra de las felices creaciones de Booth). Lo que hace a un narrador no fidedigno es que sus valores divergen notablemente de los del autor implícito; es decir, el resto de la narración —«la norma de la obra»— entra en conflicto con la presentación del narrador y empezamos a sospechar de su sinceridad o competencia para contar la «versión verdadera». El narrador no fidedigno prácticamente se contradice con el autor implícito, de otro modo no sería aparente su condición de no fidedigno.

El autor implícito establece las normas de la narración, pero la insistencia de Booth en que éstas son morales parece innecesaria. Las normas son códigos culturales generales, cuya relevancia para la historia ya hemos considerado. El autor real puede asumir las normas que quiera a través del autor implícito. Tiene tanto sentido acusar al Céline o al Montherlant reales de lo que el autor implícito hace que suceda en *Journey to the End of the Night* o *Les Jeunes Filles* como hacer reponsable al Conrad real de las actitudes reaccionarias del autor implícito de *The Secret Agent* o *Under Western Eyes* (o, en tal caso, a Dante por las ideas católicas del autor implícito de *La Divina Comedia*). Realmente la fibra moral de uno no puede ser «seducida» por astutos autores implícitos. Nuestra aceptación de su universo es estética, no ética. Confundir al «autor implícito», un principio estructural, con cierta figura histórica a la que podemos o no admirar moral, política o personalmente debilitaría seriamente nuestro proyecto teórico.[5]

---

[4] *Ib.*, pág. 72.

[5] Hay una discusión interesante de la cuestión en Susan Suleiman, «Ideological Dissent from Works of Fiction: Toward a Rhetoric of the *Roman à thèse*», *Neophilologus* (Abril 1976), 162-177. Suleiman cree que el autor implícito, así como el narrador, puede ser no fidedigno y por eso podemos

Siempre hay un autor implícito, aunque en el sentido normal podría no haber un único autor real: la narración puede haber sido compuesta por un comité (las películas de Hollywood), por un grupo variado de gente a lo largo de un extenso período de tiempo (muchas baladas populares), por la generación fortuita de números de un ordenador, o lo que sea.[6]

El complemento del autor implícito es el *lector implícito*, no usted o yo en carne y hueso, sentados en nuestra sala de estar leyendo el libro, sino el público presupuesto por la misma narración. Lo mismo que el autor implícito, el lector implícito siempre está presente. Y del mismo modo que puede o no haber un narrador, puede o no haber un *narratario*.[7] Puede materializarse como personaje en el mundo de la obra: por ejemplo, el que escucha a Marlow mientras revela la historia de Jim o Kurtz. O puede que no haya en absoluto una referencia explícita a él, aunque se sienta su presencia. En estos casos el autor deja bien clara la postura que se desea del público y debemos darle otra oportunidad si es que queremos continuar. El personaje narratario es solamente uno de los recursos por los que el autor implícito informa al lector real de cómo comportarse como lector implícito, de qué *Weltanschauung* debe adoptar. El personaje narratario suele aparecer en narraciones como las de Conrad cuya textura moral es especialmente compleja, en las que lo bueno no se distingue fácilmente de lo malo. En las obras que no tienen narratarios explícitos, la postura del lector implícito sólo puede inferirse en base a términos morales y culturales ordinarios. Por eso «The Killers» de Hemingway no nos permite asumir que nosotros somos también miembros de la Banda; la historia no funcionaría de otro modo. Por supuesto, en última instancia el lector real puede rechazar este papel que se le sugiere, los no creyentes no se hacen cristianos sólo para leer *El Infierno* o *Paradise Lost*. Pero ese rechazo no contradice la aceptación «como si» o imaginaria de la lectura implícita necesaria para la comprensión elemental de la obra.

Es tan necesario distinguir entre narratarios, lectores implícitos (elementos inmanentes a la narración), y lectores

---

aceptar imaginariamente una narración que rechazamos ideológicamente.

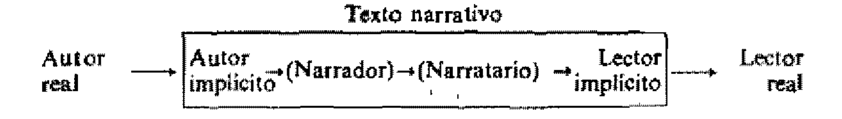
[6] Christian Metz, *Film Language*, pág. 20.

[7] El término fue ideado, que yo sepa, por Gerald Prince, «Notes Toward a Categorization of Fictional "Narratees"», *Genre*, 4 (1971), 100-105. El «lector asumido» de Booth (157) es lo que llamo el lector implícito.

reales (elementos extrínsecos y accidentales para la narración) como entre narrador, autor implícito y autor real. El «usted» o «querido lector» al que se dirige el narrador de *Tom Jones* no es Seymour Chatman, ni tampoco el narrador es Henry Fielding. Cuando acepto el contrato de la ficción añado otro ser: me convierto en lector implícito. Y lo mismo que el narrador puede o no aliarse con el autor implícito, el lector implícito facilitado por el lector real puede o no aliarse con un narratario. En *Tom Jones* o *Tristam Shandy* la alianza está muy próxima; en *Les Liaisons dangereuses* o *Heart of Darkness* la distancia es grande.

La situación del narratario es paralela a la del narrador: abarca desde un individuo completamente caracterizado a «nadie». De nuevo, la «ausencia» o «el no estar indicado» se pone entre comillas. De algún modo, todo cuento implica un oyente o un lector de la misma manera que implica a alguien que lo cuenta. Pero el autor puede, por diversas razones, no mencionar estos componentes e incluso hacer todo lo posible por indicar que no existen.

Ahora ya podemos hacer el diagrama de la situación de toda la comunicación narrativa de la manera siguiente:



El recuadro indica que sólo el autor implícito y el lector implícito son inmanentes a la narración, el narrador y el narratario son opcionales (entre paréntesis). El autor real y el lector real están fuera de la transacción narrativa en sí misma, aunque le son por supuesto indispensables en un sentido práctico esencial.

Voy a tratar en este capítulo las formas «no narradas» y reservar la discusión de los narradores no representados y representados y de los narratarios para el capítulo final.

EL PUNTO DE VISTA Y SU RELACIÓN CON LA VOZ NARRATIVA

La tarea de la teoría narrativa, como de cualquier otra teoría, es tratar de resolver las ambigüedades y la poca

claridad de los términos que ha heredado. Para entender el concepto de voz del narrador, inclusive en el caso de que «no» esté presente (o lo esté mínimamente), debemos primero distinguirlo del «punto de vista», uno de los términos críticos más problemáticos. Su significación múltiple debe hacer vacilar a cualquiera que quiera usarlo en una discusión precisa. En el uso ordinario se pueden distinguir al menos tres significados:

a) literal: a través de los ojos (percepción) de alguien;
b) figurativo: a través de la visión del mundo de alguien (ideología, sistema conceptual, *Weltanschauung*, etc.);
c) transferido: desde la posición de interés de alguien (caracterizando su interés general, provecho, bienestar, salud, etc.).

Las siguientes frases ilustran estas diferencias:

a) Desde el punto de vista de John, desde arriba de la Torre Coit, el *panorama* de la Bahía de San Francisco era *impresionante*.
b) John dijo que desde su punto de vista, la postura de Nixon, aunque fue alabada por sus seguidores, era muy poco noble.
c) Aunque no se dio cuenta entonces, el divorcio fue un desastre desde el *punto* de vista de John.

En la primera frase «El panorama de la Bahía» se relata tal y como lo vio John realmente; está en el centro de un semicírculo de visión. Vamos a llamarlo su punto de vista *perceptivo*. En el segundo, no hay referencia a su situación física concreta en el mundo real sino a sus actitudes o sistema conceptual, su manera de pensar, y cómo se filtran por él los hechos y las impresiones. Podemos llamarlo su punto de vista *conceptual*. En el tercero, no se hace referencia alguna a la mente de John, ni a sus facultades perceptivas o conceptuales. Como John no se da cuenta de las consecuencias mencionadas, no está «viendo», ni en el sentido figurativo ni en el real, en este caso el término es un simple sinónimo de «por lo que a John se refiere». Llamemos a esto su punto de vista de *interés*. Lo que resulta confuso es que el «punto de vista» puede así referirse a una *acción* de cierto tipo —percibir o concebir— o a un *estado pasivo*, como en el tercer sentido.

Ahora bien, los textos, cualquier clase de texto, incluso la conversación normal, pueden implicar uno o cualquier combinación de estos sentidos. Una simple descripción de un experimento o el informe de un explorador sobre una nueva

isla puede expresar solamente las percepciones literales del autor, pero puede también implicar su *Weltanschauung*, o sus intereses prácticos. Un tratado filosófico sobre cuestiones abstractas normalmente no supone un punto de vista perceptivo, pero puede expresar muy elocuentemente los intereses personales del autor sobre ese asunto, junto con su ideología.

Y cuando empezamos con los textos narrativos, encontramos una situación aún más complicada, porque como ya hemos visto aquí no hay una sola presencia como en los ensayos descriptivos, los sermones, los discursos políticos, etcétera, sino dos —personaje y narrador— y ya no hablemos del autor implícito. Cada uno de éstos puede manifestar uno o más tipos de punto de vista. Un personaje puede percibir literalmente cierto objeto o suceso; y/o puede estar presentado en cuanto a su conceptualización; y/o se puede hacer referencia a su interés en él (aun cuando él no sea consciente de ese interés)[8]

De ahí la diferencia fundamental entre el «punto de vista» y la voz narrativa: el punto de vista es el lugar físico o la situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos. La voz, por el contrario, se refiere al habla o a los otros medios explícitos por medio de los cuales se comunican los sucesos y los existentes al público. El punto de vista *no* es la expresión, sólo es la perspectiva con respecto a la que se realiza la expresión. *La perspectiva y la expresión no tienen por qué coincidir en la misma persona*[9]. Hay muchas combinaciones posibles, vea-

---

[8] Otra ambigüedad del «punto de vista» fue reconocida por Sister Kristin Morrison en «James's and Lubbock's Differing Points of View», *Nineteenth-Century Fiction*, 16 (1961), 245-256. Lubbock y sus seguidores usaban el término con el sentido de la perspectiva narrativa del hablante (el narrador), mientras que James lo usaba normalmente con el sentido de la perspectiva del conocedor o lector. Boris Uspensky en *Poetics of Composition*, trad. Valentina Zavarin y Susan Witting (Berkeley, 1974), cap. I, distingue varios tipos de punto de vista de manera parecida a la mía. Se han propuesto algunas alternativas al «punto de vista»: por ejemplo, la «conciencia central» de James, el «puesto de observación» de Allen Tate y la «*visión*» de Todorov (derivada de Jean Pouillon). Las dos últimas conservan la confusión entre la cognición y el interés.

[9] Por ejemplo, un artículo reciente interpreta mal «Eveline» al confundir el punto de vista del personaje y la voz del narrador (Clive Hart «Eveline», en *James Joyce's Dubliners: Critical Essays*, Londres, 1969, pág. 51). El autor afirma que Eveline es superficial e incapaz de amar —lo que puede ser cierto— pero apoya su argumento con una evidencia cuestionable: «Dramati-

mos por ejemplo el punto de vista literal, es decir, perceptivo. Los sucesos y existentes pueden ser percibidos por el narrador y relatados por él en su misma primera persona: «Sentí que me caía por la pendiente», o «Vi cómo Juan se caía por la pendiente» (en el primer caso, el narrador es protagonista, en el segundo es testigo). O el punto de vista puede asignarse a un personaje que no es el narrador: entonces la otra voz que narra puede dejarse oír o no: «María, *pobrecilla*, vio cómo Juan se caía por la pendiente» frente a «María vio cómo Juan se caía por la pendiente». O el suceso puede presentarse de modo que no esté claro quién lo percibió, si es que alguien lo percibió (o tal percepción no es importante): «Juan se cayó por la pendiente».

La «visión de cámara» da nombre a una convención (una ilusión de mimesis») que supone que los sucesos simplemente «ocurrieron» en presencia de un testigo neutral. Llamar a esta transmisión narrativa «limitada de tercera persona» está mal porque sólo especifica el punto de vista, no la voz narrativa. Es necesario distinguir entre «punto de vista limitado de tercera persona expresado por un narrador no representado», «punto de vista limitado de tercera persona expresado por un narrador representado», y así sucesivamente.

Los puntos de vista de percepción, concepción e interés son muy independientes de la manera en que son expresados. Cuando hablamos de «expresión», pasamos del punto de vista, que es sólo una perspectiva o posición, al campo de la voz narrativa, el medio por el que se comunican la percepción, la concepción y todo lo demás. Así que el punto de vista está *en* la historia (cuando es el del personaje), pero la voz

---

za exageradamente su relación con Frank, lo llama una "aventura" y a él su "amante"; piensa en sí misma en términos de la literatura sensacionalista como "indeciblemente" cansada. Pero lo más obvio de todo es la fuerte nota de falsedad en el lenguaje que usa en el fragmento en el que reafirma su decisión de marcharse: "Mientras meditaba, la triste visión de la vida de su madre obró como una especie de hechizo en lo más profundo de su ser...". Dublín ha paralizado las emociones de Eveline hasta tal punto que es incapaz de amar y sólo puede pensar en sí misma y su situación por medio de una serie de clichés rimbombantes». Sin duda las palabras que se censuran no son de Eveline, sino del narrador. Es él el que está *parodiando el sentimentalismo* de la literatura sensacionalista en esos clichés rimbombantes (como lo hace el narrador de la sección «Nausicaa» de *Ulysses*). Eveline puede efectivamente ser un poco sensiblera, pero «meditaba», «triste visión», «lo más profundo de su ser» no pertenecen a su vocabulario.

siempre está fuera, en el discurso. De *A Portrait of the Artist as a Young Man:* «Unos momentos [más tarde] se encontraba en el escenario entre las luces chillonas y el oscuro decorado». El punto de vista perceptivo es el de Stephen, pero la voz es la del narrador. Las percepciones de los personajes no necesitan ser articuladas, Stephen no está diciendo para sus adentros las *palabras* «luces chillonas y oscuro decorado», las palabras son del narrador. Pero en «Temblaba un poco y lo vi ponerse de pie lentamente como si desde arriba una mano firme lo estuviera levantando de la silla por los pelos» (*Lord Jim*), no sólo la voz, sino también el punto de vista perceptivo son los del narrador, de Marlow y no de Jim. Y en «Ahora el ataúd. Llegó aquí antes que nosotros, muerto y todo. El caballo se vuelve a mirarlo con su penacho de plumas de medio lado. La mirada sombría: la collera apretada en el cuello, oprimiendo un vaso sanguíneo o algo así. ¿Saben lo que se traen en el carro para aquí todos los días?» («Hades», *Ulysses*), el punto de vista perceptivo es el de Leopold Bloom, y también las palabras, pero no es un narrador. No le está contando nada al narratario, en realidad, ni siquiera está hablando consigo mismo: la convención nos dice que está percibiendo directamente el ataúd y la mirada sombría del jamelgo, y nada más. No *hay* narrador.

En todos estos casos el personaje percibe: sus sentidos se dirigen hacia fuera al mundo de la historia. Pero cuando se relata esa percepción, como en los dos primeros ejemplos, se presupone necesariamente otro acto de «observación» con un punto de vista independiente, es decir, el del narrador, que ha «mirado dentro» de la mente del personaje (las metáforas son inevitables) y relata lo que ésta contiene desde su *propio* punto de vista. ¿Se puede llamar «perceptivo» a este tipo de punto de vista? La palabra suena extraña y con razón. Es lógico decir que el personaje está percibiendo algo literalmente dentro del mundo de la obra («homodiegéticamente», que diría Genette). Pero lo que el narrador relata desde su perspectiva está casi siempre fuera de la historia (heterodiegético), aunque sólo sea retrospectivo, es decir, distante temporalmente. Generalmente está recordando su propia percepción anterior como personaje. Pero ese recuerdo es una concepción, ya no es una percepción. El narrador totalmente externo presenta una visión aún más puramente conceptual. Nunca *estuvo* en el mundo de la obra: el tiempo del discurso

no es una extensión posterior del tiempo de la historia. No «percibió» en el mismo sentido directo o diegético que lo hizo cualquier personaje. Literalmente hablando, no puede haber «visto» nada en ese otro mundo.

Por tanto el uso de términos como «visión» y «ver» puede ser peligrosamente metafórico. «Vemos» las cuestiones con respecto a cierta predisposición cultural o psicológica; el mecanismo es completamente diferente del que nos capacita para ver gatos o automóviles. Aunque es verdad que ideas preconcebidas de varias clases afectan también nuestra visión estrictamente fisiológica (la gente puede no ver lo que está literalmente delante de sus ojos porque tiene importantes razones personales para no hacerlo), sigue habiendo una diferencia fundamental entre las percepciones y las concepciones. Además, la elaboración de conceptos *sobre* la historia que hace un narrador es de segundo orden o heterodiegética en contraste con la elaboración de conceptos de primer orden que hace un personaje dentro de la historia. Estas distinciones se ven mucho más claras cuando las dos se enfrentan, cuando el narrador está funcionando con una serie de actitudes claramente diferentes a las del personaje. Entonces el punto de vista conceptual del narrador (excepto cuando no es fidedigno) tiende a dominar el del personaje, a pesar de que este último mantiene el centro de interés y de la conciencia. Un ejemplo es *The Secret Agent* de Conrad: el narrador le tiene antipatía a Verloc, o más exactamente, el personaje tiene un punto de vista conceptual que es subvertido por el modo en que el narrador lo presenta. La ideología de Verloc (tal y como es) rezuma indolencia y el narrador escoge cuidadosamente las palabras para caracterizarlo de ese modo. Por ejemplo, Verloc no se queda en la cama simplemente, sino que se «complace» en ello. Pero el narrador (como todos los narradores de Conrad) está del lado de la acción enérgica; del mismo modo, nos cuenta que Verloc «se quedaba tan tranquilo ante cualquier tipo de cuestionamiento estético de su aspecto». Desde el punto de vista conceptual del narrador, comunicado implícitamente, la suciedad física de Verloc es censurable y es una clara analogía de la apatía moral y la falta de honradez política. O examinemos la diferencia entre las actitudes de Verloc y del narrador hacia la psicología femenina: El desagradable encuentro de Verloc con Mr. Vladimir hace que llegue a casa hecho una furia. Olvidando que su

mujer está muy afectada por la muerte de su hermano, de la que él es responsable, se siente defraudado porque ella no va a calmarlo. Y aún así, inmediatamente, se da cuenta que es «una mujer de pocas palabras». Pero la idea que tiene de su relación con ella, su punto de vista conceptual, es parafraseado en el estilo superior del narrador: «La reserva de [Winnie], que expresaba en cierto sentido la profunda confianza que había entre ellos, introducía al mismo tiempo un cierto elemento de vaguedad en su intimidad». Aunque la «profunda confianza que había entre ellos» es expresión del narrador y no de Verloc, cuyo estilo verbal sabemos que no es tan elegante, sólo puede tratarse de los sentimientos de Verloc. Por supuesto, su seguridad en sí mismo resulta ser suicida.

La disparidad entre el punto de vista del personaje y la expresión del narrador no tiene por qué implicar una oposición irónica. El narrador puede expresar con palabras, de una manera neutral o incluso favorable, lo que el personaje no puede articular (por razones de juventud, falta de conocimientos o inteligencia, etcétera). Éste es el principio estructural general de *What Maisie Knew*, de James. La incertidumbre de Maisie acerca de cuándo volverá a visitar a su madre se expresa así: «Sin embargo, el tejado de mamá tenía, esta vez, para la niña, un aspecto ligeramente accidental...». Está claro que estas frases no pertenecen al vocabulario de Maisie. Las aceptamos sólo porque una niña sensible podría tener sentimientos que se correspondiesen de algún modo con los elegantes términos del narrador. Es decir, podemos «traducirlo» en palabras más infantiles, por ejemplo «Me parece que no voy a volver a casa de mamá muy pronto». El lenguaje es aceptado gracias a la convención del «narrador bienhablado».

El «punto de vista» que expresa los intereses de alguien está aún más radicalmente distanciado puesto que no hay siquiera una «observación» figurativa. El sujeto puede ser totalmente inconsciente de que los sucesos obran a favor o en contra de sus intereses (bienestar, éxito, felicidad). La identificación del punto de vista de interés puede seguir a la especificación clara de los puntos de vista perceptivos y conceptuales del personaje. Una vez que estén establecidos, continuamos identificándonos con sus intereses por un proceso de inercia, aun en el caso de que no sea consciente de algo. En *The Ambassadors*, el narrador habla de las facultades de María Gostrey para «encasillar al resto de los mortales»:

«Estaba tan bien equipada a este respecto como mal lo estaba Strether y constituía una oposición entre ellos a la que él podría haberse negado a someterse si por lo menos lo hubiera sospechado.» El narrador nos informa de aspectos del carácter de María que Strether no conoce y, sin embargo, es perfectamente lógico decir que la frase es «desde su punto de vista». El centro de atención sigue siendo él, los rasgos de María son significativos sólo en las implicaciones que tienen para él, aunque él no se dé cuenta de ellas.

El acceso a la conciencia de un personaje es la entrada normal a su punto de vista, el medio usual y más rápido por el que llegamos a identificarnos con él, conocer sus pensamientos asegura una conexión íntima. Los pensamientos son verdaderos, excepto en los casos en que se engaña a sí mismo deliberadamente. El personaje, al contrario del narrador, sólo puede ser «no fidedigno» para sí mismo.

Al mismo tiempo, el punto de vista de interés puede ser establecido de manera independiente. El punto de vista puede residir en un personaje que está siendo «seguido» en cierto modo, aun cuando no haya referencia alguna a sus pensamientos. Si Juan y Pedro están en la primera escena, Juan y María en la segunda y Juan y José en la tercera, nos identificamos con Juan simplemente porque es el que está continuamente en escena. Esto no tiene nada que ver con que estemos o no preocupados por él por motivos humanos o de otro tipo.[9]

La noción de punto de vista de interés no tiene mucho sentido si se aplica a un narrador externo. Su único interés es el de contar el relato. Otros tipos de interés sólo surgen si es o ha sido también un personaje. Entonces puede usar la misma narración como vindicación, expiación, explicación, racionalización, condenación o lo que sea. Hay cientos de razones para contar una historia, pero esas razones son las del narrador, no las del autor implícito, que no tiene personalidad ni incluso presencia y por lo tanto no tiene otra motivación que la puramente teórica de construir la narración misma. Los intereses creados del narrador pueden ser tan evidentes que llegamos a pensar que no es fidedigno.

Los distintos puntos de vista suelen combinarse, pero en casos importantes e interesantes, no lo hacen. Pensemos en la narración «autobiográfica» o en primera persona, como en *Great Expectations*. El protagonista como narrador relata las

cosas desde su punto de vista perceptivo cuando era más joven. Su ideología, por otra parte, suele ser la suya ya de mayor. El narrador es más mayor y sabe más debido a sus experiencias. En otras obras puede que la ideología no cambie, el narrador puede exhibir sustancialmente los mismos rasgos que le caracterizaron anteriormente. Cuando el narrador es una persona diferente del héroe, puede presentar su propia ideología en contraste con la cual juzga las acciones de su héroe, bien explícitamente, como en *Tom Jones*, o encubiertamente y por inferencia, como en *The Ambassadors*. El narrador puede utilizar un punto de vista perceptivo que no puede corresponder a ningún personaje, por ejemplo cuando describe algo a vista de pájaro, una escena en la que no aparece nadie, o algo de lo que el personaje *no* se dio cuenta.

EL PUNTO DE VISTA EN EL CINE

Las películas dotan a la narrativa de nuevas e interesantes posibilidades de manipulación del punto de vista, puesto que no tienen uno sino dos canales de información cotemporales: el visual y el auditivo (y en el auditivo, no sólo voces, sino también música y ruidos). Éstos pueden ocurrir independientemente (banda sonora con la pantalla negra o una imagen en completo silencio), o pueden combinarse de diversas maneras. El sonido puede estar totalmente sincronizado, como cuando los movimientos de los labios coinciden con las palabras del hablante, o no sincronizado, como cuando no se mueven los labios de nadie y sin embargo oímos una voz: la convención es que estamos oyendo pensamientos (o algo así) no expresados. La situación puede hacerse aún más compleja al hacer que la voz superpuesta y la voz normal hablen al mismo tiempo. Incluso puede tratarse de la misma voz, como en *Le Journal d'un curé de campagne*, de Robert Bresson, en la que la voz superpuesta representa el diario del cura comentando precisamente la acción en la que le estamos viendo actuar.

La situación más sencilla de una película presenta una simple relación visual de lo que pasó «allí», como en «The Killers». Aunque puede moverse, la cámara debe filmar desde una sola posición. Esta posición no tiene que coincidir con el punto de vista perceptivo de ningún personaje. Puede transcurrir toda la película en la más pura objetividad visual, sin que

la cámara se identifique en absoluto con ningún personaje. Toda identificación que sintamos con el héroe resulta de una empatía temática, o quizás simplemente porque aparece en la pantalla más que los otros.

No obstante, si quiere destacar el punto de vista de un personaje, el director tiene dos opciones. El actor puede estar colocado de tal manera en la imagen que intensifique nuestra relación con él, por ejemplo, su espalda o perfil puede aparecer en un extremo del margen de la pantalla, y cuando mira hacia el fondo, nosotros miramos con él. La otra convención (o «montaje») usa una simple combinación de cortes: si en el plano primero el personaje está mirando hacia fuera de la pantalla, hacia la derecha o la izquierda, delante o detrás, y luego sigue un corte y se pasa a otra imagen dentro de su campo visual, suponemos que realmente ha visto eso, desde ese punto de vista perceptivo, y nosotros lo hemos visto con él (o viceversa: nosotros podemos verlo primero y luego haber un corte y pasar al personaje que lo está mirando).

Aun así, no siempre está claro si hemos visto el objeto separadamente del personaje, con él o a través de él, sólo estamos seguros de que hay una simpatía perceptiva con él. En *Ciudadano Kane*, Thompson, el reportero, está tratando de descubrir el secreto de «Rosebud» en las memorias del banquero Thatcher. La cámara enfoca a la estatua descendiendo, luego baja hasta la inscripción WALTER PARKS THATCHER. La conservadora, Bertha, dice en off: «Los directores de la Thatcher Memorial Library me han pedido...», en ese momento la cámara se desplaza hacia atrás y nos muestra a Thompson en primer término y a Bertha en la mesa de su despacho. En este contexto, el espectador se siente asombrado, divertido y un poco deprimido ante este espectáculo de autoadulación plutocrática. El movimiento hacia atrás de la cámara para revelar a Thompson mirando hacia la estatua sugiere que él también siente lo mismo. Por supuesto eso es una inferencia, vemos a Thompson al mismo tiempo que vemos la estatua, pero vemos la estatua con él: su punto de vista perceptivo es dominante. Este extraño fenómeno —un personaje que es tanto objeto como mediador de nuestra visión— ocurre con regularidad en la narrativa visual, pero es mucho más raro en la narrativa verbal puesto que normalmente no observamos una escena a través de los ojos del narrador en el preciso momento en que él forma parte de la

escena. Al ser objeto perceptivo en la imagen que nos describe el narrador, no puede ser a la vez el sujeto perceptivo. Aun en el caso de que sean la misma persona (el narrador-personaje) como en «The Pit and the Pendulum» o «The Tell Tale Heart», la mitad que narra describe la situación de su otra mitad como personaje después del hecho, y por lo tanto como objeto y no sujeto. El intervalo entre el tiempo del relato del discurso y el tiempo de los sucesos de la historia es fundamental. La mayoría de las narraciones en primera persona son retrospectivas.

Pero si lo desea, el director de cine puede identificar totalmente nuestra visión con la del personaje, colocando la lente de la cámara no sólo al lado del personaje, sino dentro, literalmente detrás de sus ojos. Ésta es la llamada técnica de cámara subjetiva, empleada intermitentemente en muchas películas, pero continuamente (que yo sepa) sólo en una, *The Lady in the Lake*. El actor que hace de héroe llevaba la cámara atada con correas a su pecho. La película restringe el punto de vista de manera evidente: por ejemplo, elimina cualquier visión del cuerpo del personaje a menos que esté mirándose a un espejo, muestra las extremidades de su cuerpo en los bordes y esquinas de la pantalla (muy distorsionados, claro está), muestra a los personajes que hablan con él mirando directamente a la cámara y deja que los objetos que se le acercan, como puños, tapen la lente.

La cámara puede realizar cambios de punto de vista muy fluidos gracias a su habilidad para moverse brusca o suavemente en cualquier dirección. La variación del punto de vista puede efectuarse con un simple corte, o con un desplazamiento o panorámica de la cámara en un *glissando* visual. Un ejemplo típico ocurre en *La Dolce Vita* de Fellini: Marcello, el protagonista, llega al apartamento de su amigo Steiner, sólo vemos la puerta, que se abre, luego la mujer de Steiner mira directamente a la cámara y así sabemos que el plano es subjetivo, que el punto de vista perceptivo es el de Marcello, que estamos viendo a través de sus ojos. Nos llevan a la sala: Marcello es saludado por Steiner que también está mirando directamente a la cámara. Pero luego Steiner vuelve su mirada hacia la derecha y la cámara en un movimiento elegante y muy suave muestra una vista panorámica hacia la izquierda revelando a Marcello que aparece en la parte izquierda de la imagen. Ha habido una transición de un plano subjetivo a

uno objetivo y de ahí en adelante se puede ver a Marcello en el grupo. Un cambio de punto de vista, con un deslizamiento análogo a éste, ocurre a veces en las narraciones verbales modernistas; en *Mrs. Dalloway,* la percepción puede cambiar de un personaje a otro o al relato del narrador incluso dentro de los límites de una sola frase.

ACTOS DE HABLA DE LOS NARRADORES Y DE LOS PERSONAJES

Unas últimas aclaraciones antes de empezar con el tema central de los dos capítulos siguientes, es decir, la transmisión de la historia, con o sin la intervención de un narrador. Primero debemos examinar la naturaleza de los relatos del habla, pensamiento y acción física en general, porque en la narrativa verbal esto es todo lo que el público puede utilizar para decidir si es un narrador o un personaje el que está hablando, pensando o actuando.

Una base adecuada para tales distinciones la proporciona la llamada teoría del «acto de habla» recientemente desarrollada por la filosofía. No es lingüística en el sentido estricto, no trata de la composición gramatical de las frases de una lengua, sino más bien de su papel en la situación comunicativa, como actos concretos de los hablantes. Le debemos esta teoría al filósofo inglés John Austin.[10] Dice más o menos que hay que distinguir claramente lo que las frases intentan hacer —lo que Austin llama su aspecto «ilocucionario»— de su aspecto meramente gramatical o «locucionario», y de lo que hacen en realidad, su efecto en el oyente o aspecto «perlocucionario». Por lo tanto, cuando un hablante pronuncia una frase en inglés (o cualquier otra lengua natural) está haciendo por lo menos dos y posiblemente tres cosas: 1) está haciendo una frase, es decir, formándola de acuerdo con las reglas de la gramática inglesa («locucionándola»); 2) está realizando un acto muy distinto *al* decirla, un acto que puede realizarse igualmente por medios no lingüísticos («ilocucionándola»). Por ejemplo, si dice «¡Tírate al agua!», está formando 1) la locución «Tírate al agua» de acuerdo con las normas para construcciones de imperativo, etcétera. Al mismo tiempo está realizando 2) la ilocución de *ordenar*, un acto que podría

[10] John Austin, *How to Do Things with Words* (Nueva York, 1962; versión española: *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1982).

también comunicar al hacer ademanes de tirarse al agua cerca del borde de la piscina. Si llega a lograr la intención de la ilocución, si consigue hacer que su interlocutor se tire a la piscina, habrá realizado 3) la perlocución de *persuadir*.

Una ilocución puede ser causa de una gran variedad de locuciones y perlocuciones. A continuación va una tabla ilustrativa del acto ilocucionario de *predecir*.[11]

Locución	*Ilocución*	*Perlocuciones posibles*
«Juan se volverá loco sin duda alguna»	predecir	enseñar
«Es probable que Juan al final se vuelva loco»		persuadir
«La locura de Juan probablemente se hará manifiesta»		engañar
«Juan está cada vez más chiflado»		irritar
Etc.		asustar
		divertir
		etc.

Es decir, cualquier ilocución, como *predecir*, puede ser expresada por una serie de locuciones, que usan distintos elementos sintácticos y léxicos. Y, dependiendo del contexto, puede dar lugar a una gran variedad de perlocuciones en un destinatario (inclusive el no tener ningún efecto).

La teoría de los actos de habla proporciona un instrumento útil para distinguir el lenguaje del narrador frente a su público narrativo del de los personajes hablando entre ellos. Examinemos las tres primeras oraciones de *Los hermanos Karamazov:*

Alexey Fyodorovitch Karamazov era el tercer hijo de Fyodor Pavlovitch Karamazov, un terrateniente muy conocido en su día en nuestro distrito, y aún recordado entre nosotros debido a su oscura y trágica muerte, que ocurrió hace trece años y que describiré en su momento oportuno. Por ahora, diré sólo que este «terrateniente» —así solíamos llamarlo, aunque apenas si pasó un día de su vida en

[11] William Alston, en *Philosophy of Language* (Englewood Cliffs, N. J., 1964), pág. 25, propone éste como uno de una serie de actos ilocucionarios. Otros incluyen informar, anunciar, admitir, opinar, preguntar, reprender, pedir, sugerir, ordenar, proponer, expresar, felicitar, prometer, agradecer y exhortar.

sus fincas— era un tipo extraño, y sin embargo, uno con el que nos topamos muy frecuentemente, un tipo abyecto y vicioso y al mismo tiempo insensato. Pero era una de esas personas insensatas que son muy capaces de encargarse de sus negocios materiales y, por lo visto, de nada más.

Aparte de la sintaxis variada, se dan las siguientes ilocuciones de *identificación:*

> Había un hombre llamado Alexey Fyodorovitch Karamazov.
> Había un hombre llamado Fyodor Pavlovitch Karamazov.
> Alexey era el tercer hijo de Fyodor.
> Fyodor era un terrateniente.

Éstas identifican, en un sentido lógico de la palabra: a saber, se dice que «a» es «b», cuando tanto «a» como «b» son entidades. Otros enunciados de existencia son, ilocucionariamente, *descripciones* (o *atribuciones*), es decir, una cualidad del predicado se atribuye a una entidad que es sujeto:

> Era un tipo extraño.
> Era abyecto, vicioso y al mismo tiempo insensato.

Ciertos enunciados, aunque su sintaxis pudiera indicar que son enunciados de proceso, son también descripciones:

> Fyodor era muy conocido en su día en nuestro distrito.
> Fyodor aún es recordado entre nosotros.

La teoría del acto de habla nos ayuda a entender que las unidades narrativas fundamentales —los enunciados de la historia— no pueden equipararse con las oraciones, ya en sus estructuras superficiales o las profundas subyacentes. Aquí, son los elementos «conocido» y «recordado» los que funcionan como las cualidades o rasgos significativos que se atribuyen a Fyodor. Para la narración, no es importante que «nosotros» lo conociéramos o recordáramos, sino simplemente que fuera tan conocido o recordado. Las características superficiales, los verbos «conocido» y «recordado» se traducen en rasgos en el enunciado narrativo. «Solíamos llamarlo «terrateniente» y «apenas si pasó un día de su vida en sus fincas» están «disimulados» de forma parecida para la narración. Lo importante para la historia no es que «nosotros» lo llamáramos «terrateniente», sino más bien, que normalmente lo llamaban así y que ése era uno de sus atributos. La oración

como tal oración se proyecta como un suceso, ése es su aspecto locucionario, pero ilocucionariamente, su función es descriptiva.

«Debido a su oscura y trágica muerte», por otra parte, no funciona descriptivamente. Es más bien un acto de habla que nos informa del suceso de su muerte. El enunciado puramente narrativo sería algo así como *Murió, oscura y trágicamente*. (Por supuesto, no me estoy tomando la libertad de escribir de nuevo la obra de Dostoyevsky, sino que simplemente quiero destacar la fuerza narrativa de estas oraciones.)

Otros actos de habla en este fragmento *generalizan* u *opinan*, por ejemplo: «sin embargo, uno con el que nos topamos muy frecuentemente» y «era una de esas personas insensatas que...» El segundo podría parecer que toma la forma de identificación, como «Existe una clase de personas insensatas que...», pero difiere de una manera importante de una identificación bien definida como «Había un hombre llamado Fyodor Pavlovitch Karamazov». Una identificación verdadera siempre es parte integrante de la historia y no puede ser cuestionada por el lector, pues hacerlo sería impedir que la narración continúe, rechazar su misma estructura. Al autor, por convención, se le tiene que dar derecho a proponer todas aquellas entidades y acciones que sean necesarias para su narración. Pero los enunciados que son opiniones del narrador no tienen esta prerrogativa, se refieren a su visión del mundo real y no al mundo interior de la historia, y el lector puede reconocer inmediatamente esta desviación de las necesidades del mundo de la historia.[12] Cuando el narrador dice que *hay* personas que son insensatas pero a la vez son capaces de encargarse de sus negocios (nos fijamos en que usa el tiempo presente), y que es frecuente toparse con tales individuos, probablemente se está refiriendo al mundo real del siglo XIX en Rusia. *Opinar*, como está en relación con el mundo real, en el estricto sentido del acto de habla, reivindica claramente su veracidad. Se podría preguntar con razón si el narrador tiene razón o está equivocado sobre una base independiente. Pero no tendría sentido preguntar si había o

[12] «Opinar» es un ejemplo del código «referencial», «cultural» o «gnómico» de Barthes (*S/Z*, trad. Richard Miller, pág. 20), «referencial» porque permite que el discurso se remita exteriormente al mundo real, a algún tipo de autoridad moral o científica.

no una persona llamada Fyodor Pavlovitch Karamazov. Un estudio estadístico de los tipos de personalidad rusos del siglo XIX es una posibilidad lógica, pero como nadie afirma que Fyodor haya existido alguna vez, es imposible juzgar si era o no vicioso. (Volveremos a esta cuestión en el capítulo 5 cuando tratemos del «comentario».)

Los actos de habla de los personajes difieren lógicamente de los de los narradores. Aun cuando un personaje cuenta una historia dentro de la historia principal, sus actos de habla están en la historia y no en el discurso principal. Al igual que sus otros actos, éstos entran en interacción con los otros personajes, pero no con el narratario ni con el lector implícito. De manera que pueden elegir entre una serie de ilocuciones más amplia que el narrador. Cuando Clarissa Harlowe escribe «Te pido disculpas por no haberte escrito antes», la ilocución pretendida es *disculparse*. Cuando su madre escribe «No puedo sino volver a advertirte acerca de la amabilidad de tu patrón» hay una *advertencia*, y así sucesivamente. Ahora bien, un narrador puede disculparse y advertir, y los narradores de Fielding y otros autores suelen hacerlo, pero sólo y necesariamente sobre su encuentro narrativo con el narratario. Sólo pueden pedir disculpas o advertir acerca de la narración misma. En el Libro II de *Tom Jones*, el narrador realiza el acto de habla de *tener la intención*, pero la intención se refiere claramente a la narración: «Aunque hemos titulado esta nuestra obra y con bastante propiedad, una historia, y no una vida; ni siquiera una mala vida, que está más de moda, sin embargo nuestra intención aquí es más bien seguir el método de aquellos escritores que pretenden revelar las revoluciones de los países, y no imitar al historiador difícil y prolijo». Es evidente que *tener la intención* y otros actos de habla por el estilo son secundarios al acto de habla fundamental del narrador, que es *narrar*. Por el contrario, *narrar* no puede ser nunca la función principal de un personaje sin que por ello se convierta en narrador, dejando así la historia y entrando en un discurso secundario. Los personajes usan el lenguaje para discutir, hacer la corte, dirigir sus negocios, entusiasmarse, reflexionar, prometer, comprometerse, mentir, etcétera, siempre dentro de los límites del mundo de la historia.[13]

---

[13] Un análisis de los actos de habla de los personajes se encuentra en

Habiendo examinado las partes preliminares: los elementos del discurso narrativo, el significado del punto de vista y la naturaleza del habla y el pensamiento como actos ilocucionarios, podemos pasar a las manifestaciones vocales del narrador por orden, digamos, del grado creciente de su intrusión. Debemos recordar que nuestra preocupación básica son las *características* del discurso que se combinan de varias maneras, y no los géneros fijos (aunque una clasificación génerica aproximada como composición de características puede ser posible una vez aisladas las características). Por característica del discurso quiero decir una propiedad única del discurso narrativo, por ejemplo, la referencia a sí mismo del narrador por medio de un pronombre de primera persona, o el uso o no del resumen temporal. Entonces la variedad entre los estilos del discurso se puede explicar en relación a las mezclas de características independientes. La teoría narrativa ha sufrido de una dependencia demasiado grande de las categorías, de manera que a veces no se incluye toda la complejidad discursiva de las narraciones individuales porque no «encaja» en ellas.

LA REPRESENTACIÓN «NO NARRADA» EN GENERAL

El polo negativo de la presencia del narrador —el polo de la mimesis «pura»— está representado por narraciones que pretenden ser transcripciones directas de la conducta del personaje. Por otra parte, en el polo positivo de la diégesis pura, el narrador habla con su propia voz, usa el pronombre «yo» o algo parecido, hace interpretaciones, observaciones morales o generales, etc.

La narrativa no o mínimamente mediatizada no registra nada fuera del habla o pensamientos verbalizados de los personajes. Pruebas mínimas de una presencia narrativa o señales tales como «pensó» o «dijo» pueden ser omitidas; a este efecto normalmente se le llama estilo libre. Pero aun si se emplean las señales, éstas son puramente convencionales; es igual de fácil indicar el cambio de hablante usando párrafos separados.

«Literature as Act» de Richard Ohmann, en Seymour Chatman, ed., *Approaches to Poetics, English Institute Essays* (Nueva York, 1973).

Decir que sólo se imita el habla o los pensamientos de los personajes no implica que la mimesis se dé sólo en su semántica subyacente. Mikhail Bakhtin, en una importante obra teórica, demuestra que las citas tienen en realidad una doble función. Por una parte, como otros signos convencionales, están orientadas hacia su significación, lo mismo que si apareciesen en textos ordinarios como periódicos, libros de texto, etc. Por otra parte, son «objetivizadas», entendidas «no sólo... desde el punto de vista de [su] objeto, [sino que] se convierten [ellas mismas] en objeto [s] igual de... característicos, típicos, o pintorescos», es decir, que reflejan a los personajes. Así que cada acto de habla o pensamiento de un personaje siempre presupone *dos* «centros de habla y dos unidades de habla», aun cuando el autor implícito no admita un narrador. Una «autoridad semántica fundamental, que requiere una comprensión puramente orientada al objeto» —el autor implícito— «existe en toda obra literaria, pero no siempre está representada por la palabra directa del autor». En cuanto al autor implícito

> su intención ajena no penetra dentro del [habla] objetivizada, la toma más bien en conjunto y sin alterar su sentido o tono, la subordina a sus propias tareas. No le confiere [al habla] otro significado orientado al objeto. Es como si el [habla] no se diera cuenta de que se ha convertido en un objeto, es como una persona que va a lo suyo y no se da cuenta del hecho de que está siendo obervada.[14]

Teóricamente, un texto copiado es el caso más básico. El discurso pretende simplemente transmitir materiales ya escritos como cartas o el diario de un personaje. Luego viene el diálogo citado, que sólo necesita que supongamos que alguien ha transcrito el habla de los personajes. Lo único que se nos proporciona es la versión escrita de una grabación sonora. Se presupone que se usa un taquígrafo. No podemos evitar sacar en consecuencia que alguien ha hecho la transcripción, pero la convención ignora este hecho y supone que la expresión es pura mimesis. Aun así, lógicamente hay una transformación, de la modalidad oral a la del habla escrita.

---

[14] Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trad. R. W. Rotsel (Ann Arbor, 1973), págs. 154, 155, 156. He puesto «habla» en vez de «palabra», que emplea el traductor, porque la encuentro innecesariamente metafórica para los intereses de Bakhtin.

Algo más alejadas del polo objetivo puro están las acciones sin palabras: movimientos del cuerpo y de otro tipo y procesos internos, pensamientos, sentimientos, impresiones de los sentidos. Entre los últimos, hay la convención de que lo que ocurre en la mente de un personaje puede ser copiado en palabras. Esto necesita un recurso más complejo que un taquígrafo, alguien que lea los pensamientos, no sólo los verbales, sino las percepciones, sensaciones y sentimientos inarticulados, y los ponga en forma lingüística.

En cuanto a las acciones físicas externas, la narrativa, a diferencia del teatro, no puede imitar directamente los movimientos físicos. Cuando un actor se sienta, imita con su cuerpo los movimientos del personaje. Es él y no el dramaturgo, el que da cuerpo al personaje. Sin embargo, en la narrativa verbal, «Juan se dejó caer en la silla» o «Juan se repantigó» nos dan una interpretación, evidentemente la del narrador. Esto es lógicamente cierto aun cuando el término sea lo más neutral posible: «se sentó» en vez de «se repantigó». «Se sentó» implica una descripción neutral, es decir, que se han evitado otros términos más cargados. A eso también se le puede llamar interpretación: «Juan [*simplemente*] se sentó»; pero por convención el uso de palabras neutrales para denotar acciones suele sugerir que se ha evitado conscientemente la intrusión del narrador. La simple descripción de la acción física nos parece esencialmente no mediatizada, sin una interpretación temática explícita. El lector debe inferir un argumento a través del simple relato de la conducta puramente exterior. Los verbos de «The Killers» de Hemingway, un ejemplo estándar del reportaje puro, expresan sólo acciones claramente visibles, evitando por todos los medios la más mínima insinuación de conducta interior: «Nick subió por la calle al lado de los raíles del tranvía y en la próxima farola torció hacia una calle lateral», o «Nick subió por la oscura calle hasta la esquina de la farola, y luego siguió a lo largo de los raíles del tranvía hasta el restaurante de Henry», o «Ole Andreson no dijo nada». Siempre tenemos que imaginarnos lo que están pensando Nick u Ole.

Además, suelen evitarse frases que describen independientemente el escenario por sí mismo. La historia de Hemingway menciona los raíles del tranvía y la farola solamente porque enmarcan las acciones de Nick: son indicadores espaciales de sus movimientos. Se mencionan escasamente y deliberada-

mente, ocultos en la sintaxis, nunca son —como dice Barthes sobre las descripciones de Rouen hechas por Flaubert— gloriosamente irrelevantes para la trama, nunca descripciones «establecidas».

En otro estilo narrativo impersonal, el de ciertas *nouveaux romans*, la descripción es muy frecuente y de hecho llega a ser predominante. Jean Ricardou[15] ha mostrado que en algunas de estas novelas, la escritura parece sustituir al autor (o autor implícito) convirtiéndose en autónoma, o en sus propias palabras, «*escritural*» (comparar con la idea de las narraciones «*escriptibles*» de Barthes). En vez de empezar con una idea previa y ponerla luego en palabras, la convención es que la pluma cuenta por sí sola las particularidades de las cosas. Las cosas relatadas de esta manera tan fija no tienen ninguna significación humana, llegan a estar meramente en función de la escritura y no viceversa: *Drame* de Philippe Sollers se concentra en el color rojo, *L'Observatoire de Cannes* de Ricardou va de triángulo en triángulo, y lo mismo con otras obras de Claude Mauriac, Alain Robbe-Grillet, Claude Ollier y otros.

Modelos no narrados: documentos escritos

En una progresión de mínima a máxima intrusión del narrador, de las características que señalan la menor audibilidad de su voz a las que señalan la mayor, primero deberían examinarse los «documentos ya escritos». De todas las formas de narrativa literaria, aquellas que pretenden estar constituidas por cartas y manuscritos encontrados son las que menos presuponen a un narrador. Si insistimos en un agente aparte del autor implícito, sólo puede tratarse de un simple coleccionista u organizador del material. Su poder es insignificante y se reduce a haber reunido (y quizás revisado) las cartas o el diario para el tipógrafo. Ni siquiera es responsable de los relatos directos de las acciones físicas de los personajes, sino que sólo presenta sus materiales escritos literales. El único cambio implicado es del manuscrito a la imprenta, pero no puede permitirse siquiera las opciones del taquígrafo en cuanto a puntuación y cosas así, su presencia sólo puede

[15] Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman* (Paris, 1967), cap. 2.

darse a conocer a través de notas a pie de página o un prólogo. El *redacteur* de *Les Liaisons dangereuses*, de Laclos, nos cuenta que ha cambiado los nombres de las personas a las que se hace referencia en las cartas y nos pide permiso para omitir lo que le parezca superfluo. El editor de *La Nausée* escribe sobre el problema de fechar las primeras páginas de Roquentin, el estado físico del manuscrito y la interpretación de ciertas palabras. Identifica personajes (el hombre «Autodidacta») y da una referencia bibliográfica de las lecturas de Roquentin.

Pero si el narrador externo está reducido o no existe, ¿no podríamos proponer algún tipo de narrador interno?, ¿no se da el caso de que la mayoría de las narrativas epistolares o de diario se construyen para enmarcar una narración escrita por corresponsales o escritores de diarios? Y si ése es el caso, ¿por qué no son simplemente una subclase de la narrativa autobiográfica o en primera persona? Aunque las cartas o las anotaciones en un diario pueden narrar y a menudo lo hacen, no tiene por qué ser así. Una historia puede ponerse en forma epistolar, en la que cada frase expresa sólo la relación momentánea entre los corresponsales y en ese caso no es menos «dramática» que si el intercambio fuese a través del diálogo puro indicado con comillas. Una novela reciente de Mark Harris, *Wake Up, Stupid*, es de esta clase. Las cartas del protagonista tratan de asuntos que tienen una importancia práctica para él en ese momento, no informan de lo que ha sucedido desde la última carta. El lector debe completarlo por sí mismo.

Y aun cuando las cartas contienen bastante narración, podemos encontrar muchos elementos del aquí y ahora. En *Pamela* hay un movimiento más o menos constante entre narraciones y otros tipos de actos de habla propios de la historia: peticiones, órdenes, lamentos, preguntas, etc.

El primer acto de habla de Pamela es *anunciar sus intenciones actuales:* «tengo que informaros de grandes desgracias y algo de consuelo». El modo cambia entonces para *narrar,* cuando el tema de esta información es presentado en un resumen en pretérito: «La desgracia es que mi buena patrona murió de la enfermedad que os había comentado y nos dejó a todos muy apenados por su pérdida.» Luego *describe* al personaje: «Porque era una señora muy buena y amable con todos nosotros sus sirvientes.» Después de algo

más de narración, se nos da una *evaluación* de la situación de la madre: «... que tiene suficiente trabajo para cuidaros...» Esta evaluación no es narrativa (discursiva), sino real (diegética), es decir, un juicio del estado actual de las cosas en el mundo de la historia. Pamela no les está contando a su padre y a su madre una historia que ellos no conocen, sino más bien examinando su situación actual con ellos, sopesando su importancia.

Otra característica importante: al contrario de los auténticos narradores, el corresponsal o escritor de diario no puede saber cómo van a terminar las cosas, ni puede saber si algo es o no importante, sólo puede relatar el pasado de la historia, no el futuro, sólo puede tener temores o hacer predicciones. El suspense se deriva de nuestra curiosidad por saber si sus esperanzas o sus temores se van a materializar. Pamela expresa sus temores y más tarde descubrimos, por otras cartas, lo que pasa al final.

Por supuesto, debe haber un intervalo entre los sucesos relatados y la aparición de la carta o anotación en el diario. Pero estos intervalos suelen ser mucho más cortos que los que hay entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso en un relato retrospectivo auténtico, por ejemplo en una novela autobiográfica. Los momentos de redacción parecen pausas entre las tormentas de la historia. Pamela a veces no puede siquiera disfrutar de tal tregua, su carta es normalmente interrumpida por un ataque de Mr. B., Richardson capta la urgencia del suceso al hacerle añadir una postdata a una carta: «Casi me muero del susto, porque ahora mismo, mientras doblaba esta carta en el tocador de mi difunta patrona, entró el señorito. ¡Dios Santo! ¡Qué susto me dio!»

Por lo tanto, la narrativa epistolar es una representación, un texto narrativo no mediatizado, aunque una intrusión secundaria siempre es posible y de hecho ocurre normalmente. Pero es incorrecto o, al menos una simplificación excesiva el afirmar, como hace Jean Rousset [16], que los personajes de las novelas epistolares «cuentan la historia de sus vidas al mismo tiempo que las viven», y que al lector «lo hacen contemporáneo de la acción», que ve la vida del personaje «en el mismo momento en que es vivida y escrita por el perso-

[16] Jean Rousset, «Le roman par lettres», *Forme et signification* (París, 1960), pág. 67.

naje». El momento en que la escribe sí, pero no el momento en que la vive, sino justo después. El acto de escribir siempre está distanciado de la vida del corresponsal, aunque sólo sea mínimamente. El corresponsal ha interrumpido al «vividor». Aun cuando el lapso entre suceso y transcripción sea muy breve, si los sucesos se «cogen aún calientes» (*saisie à chaud* como dice Rousset), todavía hay un intervalo. Es este lapso precisamente el que separa las narrativas epistolares y de diario de las formas contemporáneas de historia verdadera como el monólogo interior.

Además las narrativas epistolares y de diario son *relatos:* presuponen necesariamente un público. El monólogo interior, por otro lado, no tiene un sentido consciente del público. Expresa, y no comunica, los pensamientos del personaje.

La narrativa de diario se diferencia de la epistolar en el narratario. El narratario de una carta es el corresponsal al que se dirige, el narratario de un diario íntimo es normalmente el escritor mismo, aunque el diario puede estar destinado en último término a que lo vea otra persona (*Noeud de vipères, The Key, Abel Sánchez*). El que escribe un diario puede narrar sucesos para su propia edificación y memoria, pero también puede estar solucionando sus problemas sobre el papel. Aun así, está hablando consigo mismo. La mayoría de las anotaciones en el diario de Roquentin en *La Nausée* son de carácter expositivo y no narrativo:

No creo que el oficio del historiador sea muy dado al análisis psicológico. En nuestro trabajo tenemos que tratar sólo con sentimientos en general a los que damos nombres genéricos tales como Ambición e Interés.

Cuando aparece la narración, a menudo hace la función de ejemplo:

La cuestión es que no suelo pensar, una multitud de pequeñas metamorfosis se acumulan en mí sin que yo me dé cuenta y luego, un buen día, tiene lugar una auténtica revolución. Esto es lo que ha dado a mi vida este aspecto tan desigual e incoherente. Por ejemplo, cuando me marché de Francia, hubo mucha gente que dijo que me había ido por un capricho, y cuando volví de repente, después de viajar durante seis años, aún lo llamaban un capricho. Me veo otra vez con Mercier en la oficina de aquel funcionario francés que dimitió a raíz del caso Petrou el año pasado. Mercier se iba a

Bengala y me insistió para que fuera con él. Ahora me pregunto por qué.[17]

El cine ofrece algunas desviaciones interesantes de la convención del diario. El mejor ejemplo que he visto es la versión de Robert Bresson de *Le Journal d'un curé de campagne* (1950), de Georges Bernanos.[18] Especialmente al principio, planos breves que ilustran la calidad de la triste vida del curé en su casita del párroco están entremezclados con planos de su mano escribiendo el diario (su angustia física y mental reflejada en los frecuentes borrones). Al mismo tiempo, su propia voz superpuesta lee lo que la mano está escribiendo en el diario. Pero el diario puede seguir «hablando», por medio del efecto de la voz en off, aun cuando la cámara lo deja y se vuelve a concentrar en la acción, «ahí atrás», que está relatando. En esos momentos, las acciones que vemos en el «tiempo presente» normal de la pantalla son el complemento visual de lo que oímos, en tiempo pasado, mientras la voz en off del curé nos dice lo que está escrito en el diario. Las palabras se mantienen y a la vez se transforman, por una convención fílmica rutinaria, en sus imágenes retrospectivas correspondientes. Y también son posibles ciertos efectos menos corrientes: en un momento determinado, acompañando a la imagen visual de su mano escribiendo el diario, su voz superpuesta se detiene y dice que debe anotar inmediatamente lo que está sucediendo, pero cuando la voz en off describe la acción actual, las imágenes muestran la acción misma y no su mano escribiendo el diario. El relato de la «vida» es suplantado por la «vida» misma.

Otro efecto interesante se utiliza varias veces para mostrar que la mente del curé no es capaz de entender lo que le dicen (no es sólo la enfermedad sino también la ingenuidad lo que lo atormenta: dice, quejándose, que nunca entenderá a los seres humanos). La acción continúa de un modo completa-

---

[17] Traducido al inglés por Lloyd Alexander.

[18] Según Raymond Durgnat, en la novela «el diario es "transparente", una convención [pues] el cura tendría a) que haber nacido novelista y b) haber pasado casi todo el día escribiendo su diario» (*The Films of Robert Bresson*, Nueva York, 1969, pág. 46). Durgnat dice que el diario de la película es más realista en este sentido. La imagen visual del curé escribiendo deprisa «unas cuantas palabras bien trilladas» puede ir inmediatamente seguida por un corte, un recurso fílmico que simplemente «muestra» y que asume la responsabilidad de la exposición.

mente dramático, es decir, la voz en off narrativa se detiene, por ejemplo, mientras el curé (como personaje) habla con la condesa. La cámara lo enfoca mientras la escucha, aunque lo que oímos es la voz de ella. Entonces su voz se hace más débil, aunque todavía se oye, y la voz en off del diario del curé empieza a hablar a la vez, pero más alto, explicando por qué, en ese momento de la historia, no podía entender lo que ella le estaba diciendo.

REGISTROS DE HABLA PURA

En la etapa siguiente, la transcripción del habla presupone no sólo un organizador, sino también un taquígrafo. El registro de habla puede ser de un solo personaje, el monólogo dramático clásico, o de dos o más, es decir, el diálogo no mediatizado.

Los monólogos dramáticos tienen como regla general que un personaje habla con otro personaje, que está callado.[19] La limitación fundamental es que la actividad principal del hablante no sea la narración, puesto que en tal caso sería un narrador y la escena sería simplemente un marco para una narración secundaria. Un ejemplo de monólogo dramático muy puro es la historia de Dorothy Parker «Lady with a Lamp», que es el registro del habla de un personaje sin nombre con su amiga Mona, que sufre una depresión nerviosa y a la que aparentemente intenta consolar, pero sólo consigue ponerla peor. La historia está en el habla directa libre del personaje (es decir, en el presente, con la referencia del pronombre de primera persona y sin comillas o señales de diálogo como «ella dijo»):

¡Bueno, Mona! ¡Bueno, probecita, qué mala estás! Oh, pareces tan pequeña, pálida y *pequeña*, sí, hija, ahí acostada en esa cama tan grande. Parece que lo haces a propósito, tener ese aspecto tan infantil y dar tanta lástima que nadie tendría valor para reñirte. Y yo

[19] No tiene sentido limitar el «monólogo dramático» a la poesía simplemente porque sus ejemplos más famosos fueran los poemas de Browning. Una definición sencilla, pero útil aparece en el *Dictionary of World Literature* (Paterson, N. J., 1960), pág. 273, de Joseph Shipley: «El monólogo dramático es un esbozo de personaje, o un drama condensado en un único episodio, presentado en una conversación unilateral de una persona con otra o con un grupo». Bakhtin se refiere al monólogo dramático como «el fenómeno de la interlocución oculta» (pág. 163).

debería reñirte, Mona. Sí, sí, ya lo creo que debería. Mira que no decirme que estabas mala.

(La expresión «ya lo creo que debería» sugiere que en este momento Mona ha protestado que no debiera regañarla. Sus reacciones verbales nunca llegan a aparecer por escrito pero se deducen de lo que dice su amiga.)

Me equivoqué, eso es todo. Sencillamente creí que después... Oh, vamos, no digas eso. No tienes que pedirme perdón, a *mí*. Si lo entiendo.

(Mona, disculpándose, debe interrumpir a la hablante en «después».) Al final la hablante ha disgustado de tal manera a Mona que ella misma se asusta de su reacción.

¡No, Mona!, ¡Mona, déjalo! ¡Por favor, Mona! No digas eso, no debes decir esas cosas.

(Mona quizás ha amenazado con matarse.) Desesperada, la hablante llama a la criada de Mona, Edie; el cambio de interlocutor está indicado por el uso de cursivas:

¡Edie! ¡Oh, Edie! Edie, creo que será mejor que llames por teléfono al doctor Britton y le digas que venga a darle algo a Miss Morrison para calmarla. Me temo que se ha disgustado un poco.

Evidentemente, el monólogo dramático es un efecto tan especial que tiene que haber una razón de fuerza mayor para usarlo. En «Lady with a Lamp» la estupidez psicológica y moral de un personaje y su posible malicia es confirmada por la técnica de mantener a su interlocutor —su víctima— sin que se le oiga.

La mayoría de los monólogos dramáticos dejan los comentarios del interlocutor totalmente fuera del texto, pero hay un relato de Katherine Mansfield titulado «Two Tuppenny Ones, Please» en el que al interlocutor se le da un simulacro de voz por medio de puntos y elipsis:

SEÑORA.—¿Has oído lo de Teddy, no?
AMIGA.—...
SEÑORA.—Consiguió el... Consiguió el... ¿Bueno, qué es? ¿Qué cosa puede ser? ¡Qué ridículo no acordarme!
AMIGA.—¿...?

SEÑORA.—¡Oh, no! Hace un montón de tiempo que es Comandante.

AMIGA.—¿...?

SEÑORA.—¿Coronel? Oh, no, querida, es algo mucho más que eso...

A la amiga se le permite una entonación y nada más, como si nos estuviera dando la espalda y sólo pudiéramos oír la entonación interrogativa al final de sus palabras.

Aunque el diálogo puro entre personajes es más común que el monólogo dramático, su aparente sencillez estructural es una ilusión. Se podría hablar mucho sobre el diálogo como fuente de información narrativa, pero voy a limitarme a cuestiones de inferencia y taxonomía. Las historias que utilizan únicamente el diálogo o dependen muchísimo de él requieren que el lector implícito infiera más cosas que otras clases de historia, o si no más, al menos de un cierto tipo. La teoría del acto de habla aclara la cuestión. El lector debe adivinar por sí solo, en un grado mayor de lo normal, la fuerza ilocucionaria de las frases dichas por unos personajes a otros, es decir, lo que «quieren decir» en función de lo que *hacen* en el contexto de la acción, puesto que no hay informes directos de esas actividades. Es como si tuviéramos que proporcionar, metatextualmente, la señal verbal correcta —«se quejó», «discutió», «imploró»— que caracteriza el acto de habla. Veamos por ejemplo las siguientes frases tomadas de «Hills Like White Elephants» de Hemingway:

La chica estaba mirando hacia la hilera de colinas.
Bajo el sol estaban blancas y el campo era marrón y seco.
—Parecen elefantes blancos —dijo ella.
—Nunca he visto ninguno... —El hombre bebía su cerveza.
—No, qué ibas a ver tú.
—Podría haberlo visto —dijo el hombre—. Que tú digas que no, no prueba nada.

En sentido ilocucionario, la chica primero *poetiza* o algo parecido. El hombre parece *admitir ignorancia*, pero el contexto posterior nos dice que *rechaza* las fantasías de ella. Entonces ella lo *critica* o lo *desprecia*. Él a su vez se *defiende* y *pone en duda* su autoridad para juzgarle.

Un elemento crucial en la representación del diálogo es la identificación del hablante. La indicación menos obvia es

simplemente la posición: la convención normal es que los hablantes se alternan de párrafo en párrafo. En el fragmento de «Hills Like White Elephants» sabemos que la chica está diciendo: «No, qué ibas a ver tú», porque es su «turno», los suyos son los párrafos impares. Si el texto hubiera dicho:

«Parecen elefantes blancos», dijo ella. «Nunca he visto ninguno». El hombre bebía su cerveza. «No, qué ibas a ver tú»,

asumiríamos que era el hombre el que acusaba a la chica de no tener imaginación visual y no al revés.

Hacemos estas inferencias sobre los actos de habla como hacemos todas nuestras inferencias al leer, con respecto a nuestro conocimiento codificado y ordinario del mundo y nuestras expectativas sobre la conducta humana en la sociedad tal y como la conocemos. Ésa es la razón por la que las narraciones de pura exposición del habla serían especialmente difíciles de entender del otro lado de las líneas divisorias entre las grandes culturas.

De todos los teóricos de la narrativa, Bajtin ha sido el más preocupado por las cuestiones del diálogo. Aunque a menudo usaba la palabra en un sentido muy amplio (por ejemplo, el «diálogo» del autor con la sociedad) también estudió en profundidad la situación intradiegética normal. Reconoció una larga serie de efectos posibles en el diálogo[20], por ejemplo, cómo los personajes de Dostoyevsky están enormemente preocupados por las posibles respuestas de sus interlocutores. Es evidente que una gran parte de la tensión que hay en el fragmento de Hemingway visto más arriba se deriva de la sensación que tenemos de la importancia de cada frase para el interlocutor. «Nunca he visto ninguno» es claramente un comentario lleno de resentimiento: la chica le para los pies inmediatamente. Su réplica a su vez está expresada de una manera que pide una contrarréplica. La pareja se enreda en una de esas interminables disputas que la gente que se conoce íntimamente libra tan ferozmente, porque se conocen los puntos débiles y luchan por decir la última palabra.

Muy diferente es lo que Bajtin llama la actitud «servil» o «rastrera», el «grito ahogado de desafío, tímido y vergonzoso» tan común en Dostoyevsky. De *Pobres gentes:*

[20] Bakhtin, *Dostoevsky's Poetics*, págs. 110 y sigts.

Vivo en la cocina o, para ser más exactos, aquí al lado de la cocina hay una pequeña habitación (y me gustaría señalar que nuestra cocina es limpia y luminosa, muy buena), un pequeño escondrijo, un humilde rinconcito... Bueno, así que éste es mi rinconcito...

El «habla vacilante y... interrupciones [y] reservas» caracterizan «la mirada de reojo» de Devushkin a su interlocutor epistolar Varenka Dobroselova, reflejando su nerviosismo ante su posible desdén. «Las palabras de la otra persona, por decirlo así, se abren camino como una cuña en lo que dice y aunque en realidad no están ahí, su influencia provoca una reorganización radical de lo que dice».

Tales diálogos pueden ser internos, y los dos «interlocutores» dan vida a diferentes facetas de la misma personalidad. Golyadkin, en *El Doble,* tiene diálogos con su alter ego. Su propio tono es un tono de falsa independencia e indiferencia («él no depende de nadie, está bien»), destinado a darse seguridad. El doble que él mismo crea, «una persona más mayor y más segura de sí misma», empieza por animarle, pero termina (usurpando la función de narrador irónico) por volver las propias fanfarronadas de Golyadkin en contra suya. Efectos similares ocurren en *Apuntes del subsuelo, El idiota, Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamazov.*

Cuando sepamos más sobre el análisis textual y semántico, quizás sea posible desarrollar taxonomías viables de los tipos de diálogo. Maurice Blanchot ya ha propuesto una distinción en tres partes de gran utilidad, aunque subjetiva. Sus modelos son Malraux, James y Kafka. En la obra de Malraux, el diálogo tiene la función de auténtica discusión, en el sentido socrático tradicional. Sus personajes, a pesar de su intensidad apasionada, se convierten «en momentos de claridad... de repente y naturalmente, en las voces de las grandes ideas de la historia». Discuten porque quieren encontrar la verdad, aun cuando presiones de tiempo les impiden llegar a un acuerdo. Los personajes de James, por otra parte, mantienen diálogos en un espíritu de conversación ociosa «mientras toman un té servido en tazas antiguas» (como dice Hawthorne). Pero de repente puede surgir en tal conversación una «explicación extraordinaria en la que los protagonistas se entienden mutuamente, maravillosamente, por medio de un secreto oculto que creen que no tienen derecho a saber, comunicándose por el momento alrededor de lo incomunica-

ble, gracias a la reserva de la que se rodean y al entendimiento mutuo que les permite hablar sin que parezca que hablan». Los personajes de Kafka, por su parte, están condenados para siempre a hablar de cosas diferentes, sin entenderse: «Los personajes no son realmente interlocutores, las cosas que dicen no pueden realmente comunicarse y, aunque se parecen en el significado superficial, nunca tienen la misma importancia o realidad: algunas son palabras sobre palabras, palabras de juicio, de mandamiento, autoridad o tentación; otras son palabras de astucia, huida, engaño, que les impiden ser alguna vez correspondidas»[21].

EL SOLILOQUIO

Los teóricos de la narrativa han usado la palabra *soliloquio* para describir otra clase de presentación no mediatizada del habla de un personaje, citando obras tales como *The Waves*, de Virginia Woolf, y *As I Lay Dying*, de Faulkner[22]. ¿Es útil transferir este término a la estructura narrativa? ¿Es una característica narrativa viable? Recordemos el significado de «soliloquio» en el teatro. Los ejemplos clásicos de Hamlet y Macbeth contienen (por lo menos) las características siguientes:

1) el personaje habla en realidad (en la versión cinematográfica, por un truco técnico, sus labios permanecen cerrados pero oímos su voz);
2) o está solo en el escenario, o si hay otros, muestran por su comportamiento y acciones que no lo oyen;
3) tradicionalmente da la cara al público;
4) pero no tiene por qué nombrar al público, el pronombre de segunda persona o el imperativo se dirige bien a sí mismo o, como

---

[21] Maurice Blanchot, «La douleur du dialogue», *Le Livre à venir* (París, 1959), págs. 223-234. Agradezco a Jonathan Culler que me hiciera reparar en ésta y otras referencias.

[22] Por ejemplo, Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley y Los Ángeles, 1959), págs. 35-38. Humphrey define el soliloquio como «la técnica de representar el contenido y los procesos psíquicos de un personaje directamente del personaje al lector sin la presencia de un autor, pero con un público que se asume tácitamente» (mientras que el monólogo interior no reconoce la presencia de un público). El personaje no nombra necesariamente a un público, sino que como está explicando o comentando lo que está sucediendo, imaginamos que lo hace para un público.

apóstrofe formal, a alguien que no está presente («¡Oh, Dioses!», o algo así);

5) así que no se habla al público sino que más bien éste oye por casualidad lo que dice el personaje para sus adentros o a alguien que no está presente;

6) *el estilo y la dicción del soliloquio suele formar una unidad* con el diálogo normal del personaje; por lo tanto si habla de una manera formal y poética a los otros personajes, ése es también el estilo del soliloquio; no se intenta modificar su lenguaje para mostrar que se trata de un fenómeno interior;

7) el contenido a menudo constituye una explicación o un comentario de la situación del personaje.

Las características 1) y 2) son obligatorias, el resto opcionales, pero corrientes.

Ahora bien, en qué sentido pueden ser llamados soliloquios ciertos fragmentos de la narración. *The Waves* y *As I Lay Dying* realmente exhiben algunas de estas características[23]. En *The Waves* se indica que los personajes hablan: la señal «él (ella) dijo» está normalmente presente y los pasajes que se atribuyen a cada personaje van siempre entre comillas. Por lo tanto, el estilo es directo puro («puro» significa señalado por los *verbum dicendi*).

—Susan acaba de pasar —dijo Bernard—. Ha pasado por delante de la puerta del taller de herramientas con su pañuelo estrujado, hecho una bola. No iba llorando, pero sus ojos, que son tan bonitos, parecían estrechos como los de los gatos antes de saltar. Voy a seguirla, Neville. Iré despacito detrás de ella para estar a mano, con mi curiosidad, para confortarla cuando se ponga a gritar de rabia y piense: «Estoy sola».

As I Lay Dying no usa señales sino encabezamientos con un nombre para identificar a cada hablante:

DARL

Jewel y yo subimos del campo, siguiendo el sendero en fila india. Aunque voy unos cuatro metros delante de él, cualquiera que nos mire desde el almacén de algodón podrá ver que el sombrero de paja raído y roto de Jewel me lleva la cabeza.

[23] De manera que L. E. Bowling se equivoca al referirse a *The Waves* como una novela de monólogo interior («What Is the Stream of Consciousness Technique?» *PMLA*, 65 [1950], pág. 339). Ver la discusión sobre el monólogo interior más abajo.

Los otros personajes no responden directamente a las declaraciones del hablante en ninguna de las dos novelas, de manera que inferimos que no los han oído. Así que la forma no puede ser el «monólogo dramático». Aunque Bernard parece estar dirigiéndose directamente a Neville, no hay nada en lo que dice el propio Neville (que habla nada menos que cuatro páginas y diez hablantes más adelante) que sugiera un reconocimiento de lo que ha dicho Bernard. De hecho, sus palabras sugieren que Bernard no está presente siquiera:

—¿Dónde está Bernard? —dijo Neville—. Tiene mi cuchillo. Estábamos en el taller de herramientas haciendo barcos y Susan pasó por delante de la puerta...

Tampoco se nombra o habla directamente al lector ni en *The Waves* ni en *As I Lay Dying*. En los contados casos en que se da un «usted», éste sirve de apóstrofe, como en las palabras de Louise al acabar sus estudios en el colegio:

Les estoy muy agradecido, hombres de las togas negras, y a ustedes, muertos, por su dirección, por su protección...

Los soliloquios, por tanto, son posibles en la narrativa siempre que sean puros, nunca libres, por la sencilla razón de que deben ser reconocidos sin duda alguna como habla y no pensamiento, o como una forma estilizada, expresionista, más allá del simple pensar o hablar. En este sentido, *As I Lay Dying* es más antigua que *The Waves* porque sólo da encabezamientos con un nombre y no especifica si el personaje nombrado piensa o dice las palabras que van a continuación. Tengo la impresión de que debemos asumir que las palabras de la novela de Faulkner no son dichas ni pensadas sino más bien atribuidas a los personajes de una manera extranaturalista. Pero la expresión es siempre externa y por esa razón pertenece, aquí, a la discusión del habla no mediatizada.

Quizás el uso más apropiado del soliloquio es como término para referirse a las narraciones no naturalistas o «expresionistas» en las que la única fuente de información es la de los personajes presentando, explicando y comentando cosas. Éstas son declamaciones formales, no son habla o pensamiento en el sentido normal, sino una mezcla estilizada de los dos. Como con el monólogo dramático y el diálogo, la

convención es que han sido «oídas» por alguien y transformadas en un texto escrito.

REGISTROS DE PENSAMIENTO: ESTILO DIRECTO LIBRE=MONÓLOGO INTERIOR

Pasamos ahora a los pensamientos de los personajes. La representación de la conciencia de un personaje también puede ser no mediatizada (aunque el mero hecho de que es revelada sugiere que hay un poco más de intrusión de la que hay en un registro estrictamente de habla). Pero la «conciencia» como concepto narrativo necesita circunspección y circunscripción. Algunas observaciones de sentido claro podrían ayudar a distinguir casos que a menudo están agrupados de forma confusa.

Sin meternos de lleno en la psicología[24], se pueden separar dos tipos de actividad mental: la que ocasiona «verbalización» y la que no, más o menos la distinción entre cognición y percepción. A veces cuando paso por un mercado soy consciente de estar diciendo para mis adentros las *palabras* «Tengo que comprar leche y pan», pero cuando paso por un jardín no suelo decir «Esa rosa es roja» o «Mira esa roja roja» o «Qué rojo el de esa rosa». Esto último es algo que se «siente» y no se dice.

Puesto que una cognición es ya una constitución verbal, o se reduce fácilmente a ella, su transferencia a la narrativa verbal es sencilla e inmediata. Pero la comunicación de las percepciones requiere una transformación al pasar al lenguaje. Un medio visual como el cine puede imitar directamente una rosa roja, de una forma no verbal y poco comprometе-

[24] Como hace Erwin Steinberg en «The Stream-of-Consciousness Novelist; an Inquiry into the Relation of Consciousness and Language», *Etc.* 17 (1960), 423-439. Steinberg investiga una gran variedad de teorías psicológicas, viejas y nuevas, pero el resultado es poco más que la observación de que una parte de la conciencia no es verbal; de ahí que la tarea del autor sea simular elementos no verbales así como verbales en el momento que atraviesan la mente del personaje. Pero este punto ya había sido afirmado por Bowling (pág. 342) sin necesidad de la documentación de los psicólogos. Lo que importa a la teoría narrativa es solamente cómo *suponen* que es la mente los autores, cineastas, dibujantes de historietas y sus públicos. Sus suposiciones pueden estar muy equivocadas científicamente y aún así funcionar verosímilmente, como un tópico cultural.

dora, y puede mostrar que es el objeto de la percepción de un personaje por medio de simples convenciones, como hacer que un personaje mire hacia fuera de la pantalla y luego con un corte mostrar la rosa misma. Pero el medio verbal presupone necesariamente una verbalización de algo que en esencia no es verbal.

Entonces una cuestión importante es si esta verbalización atribuye necesariamente las palabras a un narrador o no. ¿Pueden transformarse las sensaciones no verbales en palabras «no atribuidas» a nadie? La respuesta es sí: por medio del «monólogo interior».

La manera más obvia y directa de tratar los pensamientos de un personaje es tratarlos como «habla no *pronunciada*», poniéndola entre comillas, acompañada de señales como «él pensó». De *Pride and Prejudice:* «"¡Es éste Mr. Darcy!", pensó ella.» Esto es pensamiento directo puro: el tiempo de la oración de exposición es el presente, y no el pasado como sería en el caso del estilo indirecto, se usa una señal y el pensamiento aparece entre comillas. A la función de taquígrafo se ha añadido la de adivinador de los pensamientos. Pero nada más que eso. No hay interpretación. Sólo se han anotado las palabras: las palabras, dicción y sintaxis exactas, tales como se han «pronunciado» en la mente del personaje. El narrador destaca un poco más al asumir esta función, pero sólo un poco. Nos hemos trasladado sólo un grado o dos en la escala.

Además es muy fácil omitir las comillas, y ya hace mucho tiempo que es algo normal en la ficción occidental. Y más recientemente también se ha eliminado la señal. El resultado es el *pensamiento directo libre*. Es una forma de representación que en su forma ampliada se llama «monólogo interior»[25]. Las características que lo definen son:

[25] Comparar la definición de Scholes y Kellogg: «una presentación directa, inmediata de los pensamientos no pronunciados de un personaje sin la intervención de un narrador» (pág. 177). Pero las definiciones inadecuadas son la regla y la excepción. La de Dorothy Van Ghent es típica: «La técnica del "monólogo interior" es una modificación del punto de vista subjetivo. No es una desviación de la convención tradicional, porque incluso Fielding usó este punto de vista cuando quería mostrar "desde adentro" cómo funcionaba la mente de un personaje, sino que se trata del empleo del punto de vista subjetivo a lo largo de toda la novela, en vez de esporádicamente» (*The English Novel: Form and Function*, Nueva York, 1953, pág. 267). Por supuesto, la «modificación» es algo más que simplemente cuantitativa.

1) La referencia del personaje a sí mismo, si la hay, está en primera persona.

2) El momento actual del discurso es el mismo que el momento de la historia, por tanto cualquier predicado que se refiera al momento actual estará en presente. No se trata de un «presente histórico» que expresa un pasado, sino un presente real que se refiere al tiempo contemporáneo de la acción. Los recuerdos y otras referencias al pasado van a aparecer en el imperfecto o indefinido y no en pretérito perfecto.

3) El lenguaje: modismo, dicción, elección de palabra y sintaxis, se identifica como el del personaje, haya o no intervención del narrador en otras partes.

4) Las alusiones a cualquier parte de la experiencia del personaje se hacen sin más explicaciones que las que él mismo necesitaría, es decir:

5) No se supone que haya otro público que el pensador mismo y no hay deferencia alguna a la ignorancia o necesidades descriptivas del narratario.

Por supuesto, las condiciones 1), 2) y 4) no son únicas del pensamiento directo libre. Se aplican igualmente a cualquier forma de habla no mediatizada: monólogo dramático, diálogo y soliloquio (pero no al habla y pensamiento indirecto libre, que están mediatizados por el narrador, aunque sólo sea mínimamente y a veces ambiguamente).

Es importante tener en cuenta que esta caracterización del monólogo interior incluye la representación tanto de las percepciones como de las cogniciones. En este respecto se diferencia de anteriores opiniones (como la de Lawrence Bowling), que usan la distinción percepción/cognición para contrastar el monólogo interior con la «corriente de conciencia».

Para tener un ejemplo de pensamiento directo libre, veamos este extracto de la sección «Calypso» del *Ulysses*. Primero encontramos a Leopold Bloom en la cocina (he numerado las oraciones para comodidad del lector):

1) Estaba pensando en los riñones mientras andaba silenciosamente por la cocina colocando las cosas del desayuno de ella en la bandeja abollada.

2) En la cocina, la luz y el aire eran gélidos, pero afuera hacía una suave mañana de verano.

3) Le daba un poco de hambre.

4) El carbón se estaba poniendo rojo.

5) Otra rebanada de pan con mantequilla: tres, cuatro: bien.
6) A ella no le gustaba tener el plato lleno.
7) Bien.
8) Se apartó de la bandeja, cogió el hervidor del agua de la repisa y lo puso al fuego de medio lado.
9) Allí quedó oscuro y rechoncho, con el pitorro prominente.
10) Taza de té en seguida.
11) Muy bien.
12) Boca seca.
13) La gata andaba muy tiesa alrededor de una pata de la mesa con la cola en alto.
14) —¡Miau!
15) —Ah, estás ahí —dijo Mr. Bloom, apartándose del fuego.

Estos fragmentos, aunque a menudo se citan como ejemplos típicos del monólogo interior no son de pensamiento directo libre uniforme y sin mezcla. Las cuatro primeras oraciones comunican el relato directo de un narrador oculto. Se refiere al personaje en tercera persona y sus acciones y pensamientos están descritos en pasado. En realidad, la voz del narrador se oye más que en «The Killers». En la tercera oración la omisión del «eso» sugiere un estilo directo, pero el tiempo sigue siendo el pretérito.

En la oración número cinco, sin embargo, hay un cambio al pensamiento directo libre, no a causa de la sintaxis truncada (la tercera oración está truncada sin que haya un cambio en el modo de transmisión), sino porque lo que se omite es claramente una señal como «Él pensó» y el pronombre «Yo». El predicado omitido, suponemos que es el presente: «[Pensó: "Tengo que poner] otra rebanada de pan con mantequilla"» (o algo así). ¿Por qué estamos tan seguros de que éstas son las palabras exactas que cruzan la mente de Bloom? 1) Porque la palabra «bien» no puede atribuirse al narrador: en este contexto, no podemos imaginarnos de una forma razonable que el narrador esté sopesando lo «bueno» de algo. Eso sólo lo puede hacer Bloom. 2) Porque los narradores convencionalmente no hablan con una sintaxis truncada. 3) Porque no hay un público: Bloom no es su propio narratario. 4) A causa de la semántica: tres más otra rebanada hacen cuatro; eso está «bien», el número exacto que gusta a Molly. Sólo Bloom podría interesarse en la aritmética.

La oración número seis, por otra parte, está en estilo indirecto libre porque el predicado es «no le gustaba» en vez

de «no le gusta». La siete, de nuevo, no tiene verbo, así que nos figuramos que es pensamiento directo libre. La ocho y la nueve resumen la voz del narrador. Sin embargo, en la diez, «en seguida» es un adverbio de presente, y con el predicado ausente, que podría estar presente, nos devuelve a las citas de las palabras que cruzan la mente de Bloom: «[Me tomaré una] taza de té en seguida». Igualmente la once es un resumen de «Eso está muy bien». La oración número doce, sin embargo, se diferencia de un modo interesante. Hasta ahora todas las oraciones de pensamiento directo libre —la cinco, siete, diez y once— han comunicado cogniciones, las palabras dicen lo que la voz mental de Bloom parece decir sin duda alguna. Pero «Boca seca» podría significar simplemente que la boca de Bloom *da la sensación* de estar seca, en cuyo caso las palabras, por la convención normal comentada más arriba, traducen una sensación no articulada o (también) puede estar *diciendo* para sus adentros, como respuesta a la sensación de sequedad: «Mi boca está seca». No hay manera de saber si lo que quiere decir es lo uno o lo otro o ambas cosas. Esta neutralización de la distinción entre concepción y percepción por truncamiento es muy común en el monólogo interior. La oración número trece continúa la narración directa y la catorce y quince son evidentemente diálogos, es decir, habla directa pura.

Como vemos, no se necesita mucho para que el pensamiento directo libre sugiera el efecto de «monólogo interior». Y además, aunque la sintaxis fragmentaria puede acompañar a este estilo, la única técnica obligatoria es el pensamiento directo libre: la referencia a sí mismo con el pronombre de primera persona (si es que se usa), los tiempos verbales orientados hacia el presente y la omisión de las comillas.

Lo que distingue totalmente al monólogo interior de las otras representaciones de la conciencia es su prohibición de expresar enunciados, por medio de un narrador, de que el personaje está en efecto pensando o percibiendo. Se pretende que las palabras son precisamente y solamente aquellas que cruzan su mente, o sus sustitutas, si los pensamientos son percepciones.

No es accidental que el fragmento de «Calypso» expuesto más arriba tenga un carácter mixto. Los críticos han notado las dificultades del monólogo interior puro y absoluto para expresar las acciones y situación exterior de un personaje si el

texto está totalmente encerrado en su mente. Las inferencias sólo pueden llegar hasta cierto punto. Joyce tiene buenas razones para alternar entre el monólogo interior y la narración oculta, al menos en las secciones dedicadas a Leopold y Stephen. Para mostrar a Leopold moviéndose por la ciudad se necesitaba un punto de vista objetivo. La inmersión en una mente sólo puede ser completa cuando la situación física del personaje está totalmente fija y los cambios de ambiente no son importantes. El monólogo interior de Molly puede ser puro porque está en la cama, inmóvil, a oscuras, y en su mente sólo hay sueño, recuerdos y especulaciones. Pero en las secciones anteriores, la suavidad con la que Joyce pasa del interior al exterior, de las reflexiones internas de Bloom a las fotos instantáneas que le hace el narrador, un hombre entre muchos paseando por las calles de Dublín, es un ejemplo maravilloso de su arte. Y contrasta fuertemente con la ineptitud de Edouard Dujardin para mantener el monólogo interior en *Les Lauriers sont coupés*, cuando quizás hubiera sido mejor salirse de él de vez en cuando. Como señaló Merleau-Ponty, el resultado es una indeseable duplicación de la conciencia. Líneas como «Ces gens me regardent entrer...» («Estas gentes me ven entrar») son especialmente torpes, porque los personajes sólo comentan sobre la disposición de sus cuerpos cuando se sienten cohibidos o algo así, pero la timidez no es lo que se discute en este momento concreto de la novela.

CORRIENTE DE CONCIENCIA = ASOCIACIÓN LIBRE

¿Qué pasa con el término «corriente de conciencia»? ¿Cómo vamos a definirlo? O, para hacer una pregunta más útil, puesto que nos interesa la poética deductiva de la narrativa: ¿Cómo vamos a decidir el conjunto de características que hay que asignarle? ¿Se le debe considerar como un simple sinónimo del monólogo interior? ¿O hay suficientes diferencias como para justificar una distinción? Mi propia conclusión es que puede ser útil admitir una, aunque sobre una base ligeramente diferente de la propuesta hasta ahora por los investigadores.

En discusiones previas, la diferencia entre los dos términos era simplemente etimológica. «Monólogo interior (o "inter-

no")» era la adaptación del *monologue intérieur* francés (acuñado parecer ser por Dumas *père*), mientras que «corriente de conciencia» era una frase usada en primer lugar en los *Principles of Psychology* de William James, y que se introdujo luego en las discusiones literarias anglo-americanas (tales como la introducción de May Sinclair a *Pilgrimage* de Dorothy Richardson). Al principio estos términos se trataron como sinónimos (y todavía lo son por muchos críticos). Más tarde, se hicieron varias distinciones (una práctica común en la evolución histórica del inglés).

En uno de los mejores estudios del tema, Lawrence Bowling mantenía que el «monólogo interior» debería limitarse a las cogniciones, a la expresión de los pensamientos que ya tienen forma verbal en la mente del personaje, la imitación directa del «hablar» en silencio de uno consigo mismo. A las «sensaciones e imágenes puras que la mente no traslada al lenguaje» prefería llamarlas «impresiones de los sentidos» (mis «percepciones»). Este ejemplo suyo es de *Honeycomb* de Dorothy Richardson:

> Edificios grises se elevaban a cada lado, descendían en la distancia que se acercaba —ángulos agudos contra el cielo..., ángulos suavizados de unos edificios contra otros edificios... ángulos de moldura alta blandos como miga, con profundas sombras bajo ellos... enredaderas caían como flecos de los balcones...

De acuerdo con la convención, Miriam sólo siente estas cosas, pero no las articula. No dice para sí las *palabras* «edificios grises» y así sucesivamente. Pero éstas son sus impresiones directas y no el relato de un narrador con *sus* palabras. A esto último Bowling lo llamaría, muy apropiadamente, «análisis interno». Para Bowling la «corriente de conciencia» debería significar todo el «método narrativo por medio del cual el autor intenta hacer una *cita directa de la mente*, no sólo de la esfera del lenguaje sino de toda la conciencia». Por tanto, desde su punto de vista, la «corriente de conciencia» no sólo incluye el registro de los pensamientos verbalizados (el «monólogo interior» propiamente dicho), sino también el de las «impresiones de los sentidos» que se producen, pero no son formuladas en palabras por la mente del personaje y tampoco son el producto de un análisis interno del narrador.

Desde luego, la distinción entre «cita directa» y «análisis interno» debería conservarse. Pero cómo podemos hablar de «cita directa de las percepciones, de las impresiones de los sentidos» si no implica las propias palabras del personaje, «cita» significa la transmisión exacta de las palabras de alguien. Se podría responder que se trata de un tipo de cita «como si». La verdad es que no hay palabras, las palabras se usan *faute de mieux*. Puesto que las percepciones no son verbales, la estructura narrativa requiere una expresión que no sea verbal. En otros medios hay los recursos necesarios, el cine podría de hecho comunicar las impresiones de los sentidos de Miriam de una manera puramente visual. (Lo que demuestra una vez más que el discurso narrativo es muy independiente de su medio.) Sin embargo, las narraciones verbales no pueden ir más allá de las palabras y así se han usado, pero hay que hacer algo para indicar que no son palabras, que las experiencias que comunican no tienen nada que ver con las palabras. ¿Qué podemos hacer? Cómo puede estar seguro Bowling de que el fragmento es una cita directa de las sensaciones de Miriam y no el análisis interno de un narrador. Para él es la sintaxis truncada, las «frases breves separadas por tres puntos suspensivos», el uso de los sustantivos sin verbos si el objeto no se mueve y unidos a un participio si lo hace.[26] Pero está claro que el pensamiento cognitivo puede ser expresado de la misma manera. Es posible que lo que Bowling está diciendo no es que la sintaxis truncada es una propiedad única de las «impresiones de los sentidos», sino que en un contexto dado, puede servir para indicar que la forma es la corriente de conciencia y no el análisis interno.

Pero por qué hemos de usar «corriente de conciencia» para explicar la «impresión de los sentidos», por qué no es la

[26] La sintaxis truncada es una convención que supuestamente indica que la mente suele ir por atajos gramaticales en sus reflexiones normales, o bien que existe un fenómeno como la actividad mental «prehabla» o «preverbal» que no sigue las reglas normales de la gramática. Los lingüistas encontrarán esta idea confusa porque la sintaxis abreviada no puede tener sentido sin partir antes de una sintaxis normal. Además, el número de irregularidades que se permiten los escritores de la corriente de conciencia es muy limitado. Como otras convenciones, la sintaxis truncada puede significar cualquier cosa que el autor y el público acuerden que signifique. Se ha convertido en un *signo* de la reflexión o algo así, y un signo no necesita una conexión real o «motivada» con su significado.

«impresión de los sentidos» adecuada como término en sí misma. Deberíamos conservar las valiosas distinciones de Bowling dándoles la vuelta: pongamos que el «monólogo interior» es el término de la clase y que otros dos términos se refieren a las dos subclases «conceptual» y «perceptivo». El «monólogo interior conceptual» puede designar el registro de las palabras concretas que cruzan la mente de un personaje y el «monólogo interior perceptivo» la comunicación, por medio de una transformación verbal convencional, de las impresiones de los sentidos no articuladas de un personaje (sin el análisis interno de un narrador).

La «corriente de conciencia» está entonces libre para significar algo distinto, a saber, la ordenación al azar de pensamientos e impresiones. Esto se ajusta a las implicaciones de «corriente». La mente está ocupada con ese fluir normal de las asociaciones, en el otro extremo del «pensar con una finalidad».

La atención de la mente puede concentrarse deliberadamente en su objeto (y a esto se le llama «asociación controlada»), o puede ser desviada de un objeto a otro por un estímulo inesperado, repentino, o bien impresionante o sorprendente (y a esto se le llama normalmente «asociación libre»). Este proceso de asociación libre es especialmente característico de las obras de corriente de conciencia, no porque en él no haya asociación controlada, sino más bien porque la presentación directa de la asociación libre normalmente no existe en otros tipos de obras[27].

[27] H. A. Kelly, «Consciousness in the Monologues of "Ulysses"», *Modern Language Quarterly*, 24 (1963), 7. Otra definición, ésta es de Eric Auerbach (*Mimesis*, Princeton, 1953, págs. 473-475): «el flujo y el juego de la conciencia a la deriva en la corriente de las impresiones cambiantes... la continua reflexión de la conciencia en su libertad natural y sin objetivos... una interpretación natural y, si quieren, naturalista de esos procesos en su especial libertad que no está restringida por unos objetivos ni dirigida por un tema de pensamiento específico». Una afirmación más dudosa es la de que la «corriente de conciencia» es un *género* —Melvin Friedman, en *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method* (New Haven, 1955): «cuando los críticos identifican los dos términos están confundiendo un "género" —la corriente de conciencia— con una "técnica" —el monólogo interior—. Una novela de corriente de conciencia sería la que trata esencialmente de explotar una gran parte de la conciencia, generalmente toda la conciencia, de uno o más personajes... En realidad, no hay una técnica de corriente de conciencia, se cometería un grave error de terminología crítica al referirse así a ella. La corriente de conciencia designa un tipo de novela de la misma forma que "oda" o "soneto" designan un tipo de poema». Es difícil concebir un sentido

El monólogo interior está indicado por la sintaxis: atribuye verbos en presente y la referencia de pronombre de primera persona al personaje que piensa (o la implicación de éstos cuando la sintaxis está truncada). La corriente de conciencia, usada como hemos dicho, va más allá de la sintaxis: obliga a ordenar los elementos semánticos de acuerdo con el principio de la asociación libre. No hay razón para que se den las dos al mismo tiempo (aunque normalmente se da este caso). Los autores combinan con facilidad el principio asociativo libre con el uso del pretérito histórico, señales, etc. Como señalan Scholes y Kellogg, la corriente de conciencia puede ser un principio ordenador hasta en el diálogo. O al revés, un monólogo interior continuo puede mostrar un desarrollo del contenido de un tipo muy deliberado, teleológico y «de asociación-controlada».

Históricamente, es cierto que el monólogo interior y la corriente de conciencia suelen darse a la vez en un texto. Pero si queremos que nuestros análisis sigan siendo claros y definidos, no debemos dejar que lleguen a enredarse de tal manera que no podamos examinar a cada uno por sí solo. Sin estas distinciones y la capacidad de distinguir, no podemos enfrentarnos a nuevas configuraciones, nuevas constelaciones de características. La explicación que da Robert Humphrey de la «corriente de conciencia», por ejemplo, no nos dice nada sobre el método de *La Jalousie* ni de otras muchas obras de vanguardia. Y, repito, la capacidad de predecir nuevas posibilidades es precisamente lo que hace que las teorías literarias (y estéticas) sean interesantes y viables.

Se ha discutido mucho sobre la asociación libre pero se han dado pocos ejemplos prácticos de ella, especialmente en comparación con la asociación controlada. Quizás la mejor manera de ilustrar fragmentos de asociación libre es contrastándolos con descripciones de pensamiento que esté claro que *no* están en ese modo narrativo. *Pride and Prejudice* ofrece un buen contraste: veamos el momento justo después de que Lady Catherine ha advertido a Elizabeth que no espere una proposición de Mr. Darcy. Elizabeth reflexiona sobre la sorprendente discusión:

---

en que «género» resulte apropiado en este contexto. ¿Qué tiene en común, que nos sea de utilidad, la «corriente de conciencia» con la novela pastoril, la poesía satírica, la novela gótica?

La alteración del ánimo que esta extraordinaria visita había causado en Elizabeth no era fácil de superar; tampoco, durante muchas horas, pudo evitar pensar en ella sino incesantemente. Parecía realmente que Lady Catherine se había tomado la molestia de hacer el viaje desde Rosings, con el único fin de romper su supuesto compromiso con Mr. Darcy. ¡Era una idea lógica, claro!, pero de dónde había salido el rumor de su compromiso, Elizabeth no podía imaginárselo; hasta que recordó que siendo *él* amigo íntimo de Bingley y siendo *ella* la hermana de Jane bastaba para dar esa idea, en un momento en el que la perspectiva de una boda hacía que la gente deseara otra. A ella misma no se le había pasado por alto que el matrimonio de su hermana haría que se reunieran con más frecuencia. Y sus vecinos de Lucas Lodge, por consiguiente, (porque había sacado la conclusión de que el rumor había llegado hasta Lady Catherine a través de la comunicación entre aquéllos y los Collins) habían tomado *eso,* como casi seguro e inmediato, algo que *ella* había deseado que fuera posible, en un futuro.

A uno le impresiona inmediatamente la deliberación implícita en esta representación del funcionamiento de la mente de Elizabeth. Se penetra en su mente por una sola razón, para satisfacer el siguiente requisito de la trama: debe mostrarse que está agitada, curiosa y, a pesar de sí misma, confiada. Ya ha rechazado la oferta de matrimonio de Darcy y no hay ninguna razón especial para pensar que va a repetirse. No obstante, ahora se arrepiente de sus anteriores prejuicios contra él. De repente, Lady Catherine va a verla, le habla de un rumor de que están comprometidos y le exige a Elizabeth que le prometa no casarse con él. Elizabeth se niega a hacer tal promesa, por un reflejo de su orgullo más que por cálculo. Cuando Lady Catherine se va, se siente perpleja, enfadada y a pesar de todo extrañamente confiada (de una manera reprimida, como corresponde a su circunspección y sentido del decoro, aun en la intimidad de su propia mente). El fragmento nos cuenta, primeramente, que está alterada; segundo, que no puede dejar de pensar en una visita extraordinaria no sólo en su contenido sino también en la urgencia que le concede Lady Catherine, que evidentemente piensa que Darcy podría dar el paso; tercero, que se pregunta cómo pudo haber empezado ese rumor; cuarto, que el hecho de que Darcy es amigo de Bingley y ella hermana de Jane debe haber provocado especulaciones sobre sus perspectivas; y por último, que los Lucas ya dan por consumado un enlace que ella sólo ha

empezado a contemplar en la intimidad de su propia mente.

La selección que se hace de la conciencia de Elizabeth es casi tan sumamente organizada como la dialéctica. Primero, su agitación generalizada y todavía inarticulada; luego, su análisis de por qué el suceso la disgusta tanto; luego, su intento de determinar las razones y fuentes del rumor, y finalmente, sus especulaciones sobre cómo acabará todo. Cómo podría ser más ordenada y, sobre todo, tener una forma más intencionada. Y cómo podría ser menos parecida a la asociación libre. Lo que es importante para nuestros objetivos no es que Elizabeth tenga una mente ordenada (aunque, por supuesto, la tiene), sino que el autor implícito trata la descripción de sus pensamientos como a las otras acciones narrativas, un mero «qué pasa después» en el curso de la trama. La trama es muy teleológica: responde a la pregunta «¿Se casarán al final Elizabeth y Darcy?», y no se permite digresión alguna de esa pregunta. La asociación libre estropearía sin duda el claro propósito de este estilo narrativo clásico. En tales novelas todo, inclusive las meditaciones de los personajes, es, como diría Mijail Bakhtin, «pragmático para la trama»[28]. Psicológicamente, el estilo no es ni más ni menos «realista» que estilos posteriores. Simplemente emplea una noción diferente de realismo, presuponiendo que el proceso de asociación mental está subordinado al de los pensamientos mismos, que a su vez están estrictamente al servicio de la trama.

Veamos ahora el comienzo de la sección «The Lotus-Eaters» del *Ulysses:*

1) Junto a las vagonetas por el muelle de Sir John Rogerson, Mr. Bloom anduvo muy serio, pasó por el callejón Windmill, el molino de linaza de Leask, la oficina de correos y telégrafos. 2) También podía haber dado esa dirección. 3) Y pasó por el hogar del marinero. 4) Se alejó de los ruidos matinales del muelle y anduvo por la calle Lime. 5) Junto a las casuchas de Brady, deambulaba un niño de los de las pieles, con su cubo de desperdicios en la mano, fumándose una colilla toda mordida. 6) Una niña más pequeña con cicatrices de eccema en la frente le miraba, sujetando con indiferencia su abollado aro de barril. 7) Dile que si fuma no va a crecer. 8) ¡Oh, déjalo! 9) Su vida no es ningún lecho de rosas. 10) Esperando a la puerta de los bares para llevarse a papá a casa. 11) Vente a casa con mamá, papá,

[28] Bakhtin, *Dostoevsky's Poetics*, pág. 5.

[*sic:* probablemente debería ser un punto]. 12) Hora de poco movimiento: no habrá muchos allí. 13) Cruzó la calle Townssend, pasó por delante de la severa fachada de Bethel. 14) El, sí: casa de Aleph, Beth. 15) Y pasó por la funeraria de Nichols. 16) A las once es. 17) Tiempo suficiente. 18) Me parece que Corny Kelleher le ha sacado ese trabajo a O'Neill. 19) Cantando con los ojos cerrados. 20) Corny. 21) La encontré una vez en el parque. 22) En la oscuridad. 23) Qué juerga. 24) Un policía espía. 25) Entonces ella dijo su nombre y dirección con mi tararón, tararón, tatá. 26) Oh, seguro que él se lo rogó. 27) Enterrarlo barato en un comosellama. 28) Con mi tararón, tararón, tararón, tararón.

Ésta es la representación de un hombre pensando, pero no está pensando con un fin determinado, sus pensamientos no están dirigidos o encadenados —como están los de Elizabeth— a una marcha inexorable de los sucesos. Los sucesos en *Ulysses* —el funeral, el idilio de Leopold con Gertie Macdowell, su encuentro con Stephen— no «van» a ninguna parte, en el sentido tradicional de la expresión. El estado de la situación no cambia de una manera importante, como ocurre en *Pride and Prejudice* (Elizabeth empieza de soltera y termina de casada). A pesar de alguna pérdida artística que pudiera sufrir al invertir los sucesos —pongamos por caso hacer que Leopold visite la oficina de telégrafos antes del funeral y no después— la lógica narrativa permanecería prácticamente igual. Joyce, Wooll, Ingmar Bergman y otros artistas modernos no tratan a la trama como un complicado rompecabezas que hay que resolver. No se trata de un cambio en el estado de la situación, sino el estado mismo de las cosas. En este contexto la incoherente corriente de conciencia está en su ambiente.

Sin embargo, este fragmento no es un mero caos de impresiones. La asociación libre tiene sus propios principios organizativos que Freud y otros han dejado bien claros —principios de generalización, análisis, demostraciones, etc...—. Junto a ellos ocurren fenómenos mentales «menos respetables» —juegos de palabras y otras asociaciones «*Klang*», represiones, resúmenes.

Veamos unos cuantos de estos principios, por ejemplo el de la *contigüidad física* en la frase número dos. La proximidad de Bloom a la oficina de correos y telégrafos es comunicada directamente por el narrador. De ahí damos un salto a su reacción mental en monólogo interior —«también podía

haber dado esa dirección»—. Inferimos, por el principio de contigüidad, que el pronombre deíctico «esa» se refiere al último objeto nombrado por el narrador. (Solamente entenderemos el significado total más tarde: la oficina postal de telégrafos sería tan buena como correos como dirección secreta para su subrepticia correspondencia con Martha.) La percepción de correos por Bloom no se registra sino que sólo está implícita en el espacio en blanco entre las dos frases. La contigüidad física funciona de nuevo en las frases número cinco y siete: Bloom ve a un niño fumando un cigarrillo y esto le incita a dar un consejo paternal. Así la *reconsideración* se convierte en el principio organizativo de la ocho: Bloom se lo piensa («¡Oh, déjalo!»). Esto a su vez ha sido provocado por la *especulación* («Su vida no es ningún lecho de rosas», nueve), incluyendo la *evocación* mental *de una escena* de la vida del niño («Esperando a la puerta de los bares», diez), incluyendo un *diálogo imaginado* («Vente a casa con mamá, [illegible]»). La base de la conexión con la oración siguiente es la *temporalidad* —el niño haciendo un descanso en el trabajo provoca la observación «Hora de poco movimiento»—. Entre la frase narrada número trece y la frase monologada número catorce hay una *asociación «Klang»* —«Bethel. El»—, y dentro de la catorce la asociación «Klang» se combina con una *metonimia* —«Bethel —El —Aleph, Beth—» el nombre de la sinagoga seguido de las dos primeras letras del alfabeto hebreo.

En el episodio anterior ya nos hemos enterado de la muerte de Paddy Dignam. Las palabras «A las once es» (dieciséis) cruzan la mente de Bloom al tiempo que pasa por la funeraria de Nichols; «ello» debe ser el funeral de Dignam, la contigüidad y la memoria cooperan. Además suponemos que «O'Neill» (dieciocho) es también una funeraria bajo el principio de *otro ejemplo de lo mismo;* por lo tanto, «ese trabajo» debe ser el funeral de Dignam y Corny Kelleher debe ser un agente del director de la funeraria. Ésta es una red de suposiciones, por supuesto, pero sucesos posteriores —todo el episodio de Hades— prueban que es correcta. Las rimas y palabras absurdas como *tararón tatá* (veinticinco, veintiocho) están asociadas con Corny por *metonimia* —es un bromista y cantante de canciones ligeras— pero también suponen un principio de *obsesión fonética* o algo parecido.

La convención de la corriente de conciencia dice que no

hay una organización de los pensamientos del personaje motivada externamente, ni, claro está, un narrador que haga una selección entre ellos. El efecto es muy diferente del relato constantemente deliberado del pensamiento de Elizabeth. El lector sabe que extensos fragmentos de su pensamiento van a enumerar y comentar sucesos pasados, aun cuando ella se esté preguntando qué va a pasar. Su pensamiento está por costumbre orientado hacia un objetivo, fácilmente reducible a una lógica de pregunta y respuesta, que lleva a una respuesta final. Todo el pensamiento, como todas las otras acciones en *Pride and Prejudice* siguen lo que Barthes llama el conjunto «hermenéutico» de la novela tradicional del siglo XIX. Las referencias siempre están claras y se siguen unas a otras con un orden esmerado. Pero los pensamientos de Bloom están constantemente *in medias res,* en cualquier momento puede surgir un tema desconocido. En muchos casos, su resolución explícita —la identificación de un pronombre deíctico, por ejemplo— no ocurrirá hasta después, a veces mucho después, a veces nunca.

EL MONÓLOGO INTERIOR EN EL CINE

El cine usa con poca frecuencia el monólogo interior y la corriente de conciencia y es interesante examinar por qué. Algunos teóricos sugieren que se debe a la influencia de la escuela conductista de la ficción moderna (Hemingway, por ejemplo), que generalmente menosprecia el lenguaje y en particular el lenguaje del pensamiento. Lo más probable es que como las películas lo *muestran* todo, las voces en off han llegado a verse en general como importunas y poco artísticas, y todavía más las que hablan con sintaxis truncada y con formas de asociación libre.

Conseguir el monólogo interior en el cine es bastante fácil técnicamente. Lo único que se necesita es que la voz superpuesta sea identificable como la del personaje, cuyos labios no se mueven. Pero esa combinación puede evocar también otros significados, sólo el contexto puede decirnos si realmente se trata de un monólogo interior, un soliloquio, o incluso un comentario retrospectivo de la acción (como un jugador de fútbol podría comentar su actuación en una filmación posterior al partido). Se pueden usar otros recursos para aclarar la

situación: una voz superpuesta hablando bajito podría sugerir la intimidad del monólogo interior. Y por supuesto, el texto puede ser fragmentado en su sintaxis y libre en sus asociaciones psicológicas, como los fragmentos del monólogo interior típicos de la narrativa verbal. Pero esto parece que es muy raro —sólo puedo recordar una o dos películas, *Murder* (1930)[29], de Hitchcock, por ejemplo, en que ocurra esto—. Pero a causa de las convenciones del medio, es fácil engañarse. Las primeras veces que vi *Une Femme Mariée*, de Jean-Luc Godard, supuse que la voz superpuesta hablando bajito con una sintaxis fragmentada y de asociación libre representaba el monólogo interior de la esposa. La última vez que la vi cambié de opinión: más bien parecía un comentario abstracto e incorpóreo de la acción, en absoluto la voz de la esposa, sino una serie de clichés tan triviales como los artículos de la revista femenina *Elle* que leían ella y su criada, o la charla sobre su apartamento que pasa por conversación cuando ella está con una visita. La fragmentación en este caso no refleja el carácter inmediato y fluido del proceso del pensamiento, sino los estereotipos sin sentido de la publicidad y la ficción de mala calidad. A diferencia de los pensamientos de Leopold o Stephen, los trozos de fraseología que escuchamos de los labios ocultos de la voz superpuesta —«¿Qué quiso decir?», «Me pregunto si podré», «Te quiero», etc.— no tienen una relación, que pueda explicarse de inmediato, con el pensamiento actual de la protagonista. Más bien, forman un comentario sobre su calidad de vida, como los fragmentos de canciones populares banales que también acompañan a sus acciones.

[29] Hitchcock usa expresamente el término «corriente de conciencia» (en vez de un término fílmico normal como «voz en off» o «voz superpuesta») para describir esta escena, lo que demuestra que tenía muy presente la tradición literaria (François Truffaut, *Hitchcock*, Nueva York, 1966, página 53).

5. Discurso:

Los narradores no representados frente a los representados

Una voz clara y sonora, inaudible
para la vasta multitud.

William Wordsworth, *The Excursion*

Estaba en el Espíritu
en el día del Señor,
y oí detrás de mí una voz potente,
como la de una trompeta.

Apocalipsis

No es tan importante clasificar en categorías los tipos de narradores como identificar las características que señalan su grado de audibilidad. Se aplica un efecto cuantitativo: cuantas más características de identidad, mayor es nuestra sensación de la presencia de un narrador[1]. La historia «no» o mínimamente narrada es simplemente aquella en la que no se dan o se dan muy pocas de esas características.

Aun así, se puede hacer una distinción fundamental entre los narradores no representados y los representados y ésa es la labor de este capítulo. No podemos discutir en detalle cada una de las características, de manera que hay que centrarse en las características destacadas y especialmente en las problemáticas.

Tres asuntos merecen nuestra atención en primer lugar: la naturaleza del discurso indirecto, la manipulación de la superficie del texto con fines narrativos ocultos, y la limitación del punto de vista a un personaje o personajes en

[1] Hay una jerarquía de «grados de intrusión del narrador» implícita en la *reductio ad absurdum* que hace Wayne Booth del dogma del argumento «objetivo» de las narraciones (*Rhetoric of Fiction*, págs. 16-19). Pero yo tomo en serio la noción de grado de instrusión del narrador.

particular. Los dos primeros son temas muy abiertos, como han mostrado recientes investigaciones. Las complejidades del discurso indirecto han producido muchos estudios que todavía no son concluyentes. La lingüística contemporánea ha puesto en duda las formulaciones tradicionales y planteado algunas cuestiones fascinantes sobre el estilo indirecto. También ha empezado a analizar los mecanismos usados para dar un énfasis especial a ciertos elementos de las oraciones, por medio de los cuales el narrador no representado puede manipular «subrepticiamente» las estructuras de las oraciones, poniendo en primer o último término elementos narrativos de varios niveles de importancia. El mecanismo de la «presuposición» se discute aquí como ejemplo. Muy relacionada con la no representación, y a menudo confundida con ella, es la limitación que impone el autor implícito en el conocimiento del narrador.

Pasando al narrador representado, examinaremos una gama de características que van de los indicadores de menor intrusión a los de mayor: de las descripciones establecidas y los informes de lo que los personajes *no* dijeron o pensaron a los distintos tipos de comentario: interpretación, juicio, generalización. Este capítulo (y el libro) termina con algunas observaciones sobre el interlocutor del narrador, el narratario.

LOS NARRADORES NO REPRESENTADOS

La narración oculta o elidida está a medio camino entre la «no narración» y la narración obviamente audible. En la narración oculta oímos una voz hablando de sucesos, personajes y escenario, pero su propietario permanece oculto en las sombras discursivas. A diferencia de la historia «no narrada», la narración oculta puede expresar el habla o pensamientos de un personaje en forma indirecta. Tal expresión implica un mecanismo interpretativo o mediador cualitativamente diferente del simple taquígrafo adivinador de los pensamientos de las narraciones no narradas. Un intérprete debe estar convirtiendo los pensamientos de los personajes en expresión indirecta y no podemos saber si sus propias ideas no se esconden detrás de las palabras «Juan dijo que vendría» puede transmitir más que «Juan dijo: "Vendré"», pues no hay ninguna

garantía de que Juan usara esas palabras exactas. Y de ahí que intuyamos un narrador misterioso rondando entre bastidores.

El campo de la narración oculta es desconcertante y es fácil desorientarse. Me desconcertó escuchar recientemente en una conferencia que los «narradores» de Joyce incluían a la mayoría de sus personajes principales —Eveline, Lenehan, Gabriel, Stephen Dedalus, Leopold y Molly Bloom—. En el capítulo 4 ya se demostró la impropiedad de asignar el término «narrador» a la propia voz mental del personaje en el monólogo interior[2]. El caso está todavía más claro cuando los pensamientos de los personajes están expresados por narradores no representados. Es sencillamente un error mantener que Lenehan es de alguna manera el «narrador» de «Two Gallants». Cuando especula, recuerda o lo que sea, no le está contando una historia a nadie ni siquiera a sí mismo. Es un hablante ajeno el que comunica («analizando internamente») sus pensamientos:

> En su imaginación observó a la pareja de amantes paseando por una carretera oscura; oyó la voz de Corley diciendo galanterías profundas y vigorosas y vio de nuevo la malicia en la boca de la joven. Esta visión le hizo sentir vivamente su propia pobreza material y espiritual. Estaba cansado de andar rodando, tentando a la suerte, de subterfugios e intrigas.

Está claro que el vocabulario de Lenehan no incluye «galanterías profundas y vigorosas», «su propia pobreza material y espiritual», «subterfugios e intrigas». Y puesto que éstas no son sus palabras, él no puede ser el narrador de la

---

[2] Dorrit Cohn, «Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style», *Comparative Literature*, 18 (1966), 102, aventura una explicación de la causa que provoca este tipo de equivocación: «Los argumentos en favor de un ángulo de visión interno, expresados con tanta fuerza por Henry James, Percy Lubbock y Joseph Warren Beach, nos han llevado a creer que el narrador separado está ausente de la novela dramatizada y que por lo tanto la "inteligencia central" es el narrador, de la misma manera que el "yo" es el narrador de una historia contada en primera persona. Lubbock podría haber empezado este malentendido al referirse al personaje en el que se apoya la visión con nombres tales como "autor dramatizado", "portavoz del autor" o "nuevo narrador". Pero a pesar de estas metáforas confusas, el mismo Lubbock se daba perfecta cuenta de que, en todas las novelas escritas en tercera persona, la psique del personaje se completa con "otra persona... que echa un vistazo por encima de su hombro..."»

historia que nos relatan. El narrador está *atribuyendo* el sentimiento de «pobreza material y espiritual» a Lenehan, pero se trata tan sólo de una imputación, un análisis interno o un relato de un narrador no representado. Cuando aparecen palabras o frases que podrían formar parte del vocabulario de Lenehan —«cansado de andar rodando», «tentando a la suerte»— somos conscientes de que se le está citando en forma indirecta libre.

ESTILO INDIRECTO PURO Y LIBRE

Cualquier análisis de las complejas relaciones entre los actos de habla de los personajes y de los narradores requiere un entendimiento de las formas de comunicar el habla (voz externa) o el pensamiento (voz interna). Hay una distinción elemental entre citas y relato, o en términos más tradicionales, entre formas «directas» e «indirectas», una distinción que ha sido algo común durante siglos. Formulada normalmente en términos de habla —la diferencia entre «Tengo que irme», dijo ella y «Ella dijo que tenía que irse»— es evidente que también se aplica al pensamiento: «Tengo que irme», pensó ella y «Ella pensó que tenía que irse».

Las diferencias superficiales entre las dos formas están muy bien definidas. En ambos casos hay dos frases, una opcional y otra obligatoria. Por cuestión de claridad llamaré a la frase de introducción u opcional la «señal» («ella dijo») y a la segunda la «referencia». La frase señal indica que es la frase de referencia la que contiene lo que se informa o cita («Tengo que irme» o «Tenía que irse»). En inglés, las diferencias entre el estilo directo e indirecto comprenden: 1) el tiempo del predicado de la frase de referencia, 2) la persona del sujeto de la frase y 3) la presencia (opcional) del «que». En el estilo indirecto el tiempo de la frase de referencia es generalmente el tiempo *anterior* al de su equivalente directa. Y el pronombre cambia de la primera a la tercera persona.

Sin embargo, las relaciones semánticas más profundas entre las dos formas son menos conocidas. Hasta hace poco, se pensaba que eran claras variantes una de la obra, que «Ella dijo que tenía que irse» significaba lo mismo que «Ella dijo, "Tengo que irme"». Pero los lingüistas han mostrado que hay importantes diferencias que ponen en duda esa fácil suposi-

ción [3]. Por ejemplo, algunas frases sólo pueden aparecer en la forma directa. «Roberto dijo de buenas a primeras: "¡Cómo me ha gustado!", no puede transformarse en «Roberto dijo de buenas a primeras cómo le había gustado» y conservar todavía su significado original. En la primera fase «cómo» significa «mucho», mientras que en la segunda significa «de qué manera». Del mismo modo, «Clarissa susurró: "¡Ahí!"» no puede ocurrir en forma indirecta «Clarissa susurró que ahí». Quizás la restricción más interesante desde el punto de vista narrativo es que sólo las formas directas pueden citar las palabras exactas del hablante, las formas indirectas no ofrecen esas garantías. Por lo tanto sólo se puede cuestionar el lenguaje de las frases que informan de manera indirecta; podemos decir «Edipo exclamó que había hecho algo horrible con su madre, pero no repetiré lo que realmente dijo», pero no «Edipo exclamó: "He hecho algo horrible con mi madre", pero no repetiré lo que realmente dijo».

La forma indirecta en las narraciones implica un poquito más de intervención del narrador porque no podemos estar seguros de que las palabras de la frase que informa son precisamente las que dijo el hablante citado. Evidentemente, pueden serlo, como cuando difieren radicalmente en la dicción y/o sintaxis del estilo establecido como «bienhablado» del narrador, por ejemplo en «Eveline» la frase «... últimamente [el padre de Eveline] había empezado a amenazarla y a decir lo que haría (*only*) *excepto* por respeto a su difunta madre». El contexto indica claramente que las palabras en cursiva son el dialecto de clase baja irlandés que corresponde a «(*if it were not*) *si no fuera* por respeto a su difunta madre». Pero el narrador bienhablado no habla en el dialecto de la clase baja. Hay varios otros tipos de efectos expresivos que sugieren que el habla o pensamientos del personaje están siendo citados directamente. Por ejemplo, partes de la oración pueden cambiarse de sitio y elementos ser elididos para así darles mayor prominencia, como alguien podría hacer en el calor de la expresión concreta: «Juan exclamó que cómo

---

[3] Ver Ann Banfield, «Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech», *Foundations of Language*, 10 (1973), 1-39 (y los libros que se citan ahí); ver también el importante estudio de Roy Pascal, *The Dual Voice* (Totowa, N. J., 1977). Los ejemplos se han tomado del artículo de Banfield, que encuentro estimulante aunque no estoy de acuerdo con él. Los asteriscos señalan las formas que son incorrectas.

María podía portarse tan mal le resultaba incomprensible». Se pueden introducir interjecciones: «Ricardo objetó que ¡por Dios!, que a él no le gustaba»; o dudas: «Objetó que a él, que Dios le proteja, a él no le podían hacer responsable»; o un énfasis especial: «Objetó que a *él* no le podían hacer responsable»[4].

Por otra parte, puede haber pruebas de que las palabras no están citadas exactamente, como en el ejemplo de Edipo citado más arriba. Tenemos la sensación de que el «yo» ha parafraseado las palabras originales de Edipo. El «yo» puede igualmente resumir, personificar, interpretar, o si no, alterar las palabras exactas del hablante citado. Y, por supuesto, el «yo», el informador, que debe ser el sujeto narrador de esas oraciones, puede no referirse a sí mismo, de manera que el *pronombre* «yo» en realidad no tiene por qué aparecer.

En el siglo XIX, en la mayoría de las lenguas europeas surgió otra distinción que se cruza con la que hay entre el habla y el pensamiento directo e indirecto, es decir, la que se da entre el estilo «puro» y «libre» (*style indirect libre, erlebte Rede*)[5]. El estilo libre omite la señal. Así que:

	Puro	Libre
Directo		
Habla	«Tengo que irme», dijo ella	Tengo que irme
Pensamiento	«Tengo que irme», pensó ella	Tengo que irme
Indirecto		
Habla	Dijo que tenía que irse	Tenía que irse
Pensamiento	Pensó que tenía que irse	Tenía que irse

El habla y pensamiento libres se expresan idénticamente y por tanto de forma ambigua, a no ser que el contexto lo aclare.

[4] A pesar de Banfield, que les pone el asterisco, estas oraciones son perfectamente posibles en la ficción. Pero no pueden darse todos los elementos expresivos. Banfield tiene razón al mantener que las formas indirectas correspondientes a frases como «Clarissa exclamó: "¡Qué divertido!"» no son posibles (pág. 7).

[5] Ver la bibliografía en las notas a pie de página del artículo de Dorrit Cohn y la que hay en «Reported Speech and Internal Monologue in Flaubert», *Style in the French Novel* (Cambridge, 1957), de Stephen Ullmann. La primera referencia al *«style direct libre»* que conozco, citada por Derek Bickerton, «Modes of Interior Monologue: A formal Definition», *Modern Language Notes*, 28 (1976), 233, ocurrió en L. C. Harmer, *The French Language Today* (Melbourne, 1954), pág. 301.

Las formas directas libres, como ya he dicho, caracterizan el monólogo interior. Las formas indirectas libres no, precisamente porque con los pronombres de tercera persona y el tiempo anterior se presupone un narrador. Por supuesto, pueden ocurrir al mismo tiempo que las formas directas libres, de ello hay ejemplos abundantes en el *Ulysses*. Pero a menudo, como en las novelas principales de Virginia Woolf, sólo aparecen junto a formas indirectas puras.

Con todo, el significado de la forma indirecta libre no es tan sólo lo que queda de la forma indirecta pura menos la señal. Tiene un mayor grado de autonomía y aunque puede persistir la ambigüedad, la ausencia de la señal hace que suene más como si el personaje estuviera hablando o pensando que como el relato de un narrador. Una oración como «Ella creía que Juan, ¡que Dios le bendiga!, mantendría a la familia» puede significar que el personaje o el narrador, o ambos deseaban que Dios bendijera a Juan. Mientras que en contexto, su equivalente indirecto libre «Juan, que Dios le bendiga, mantendría a la familia» parece que se refiere al deseo en exclusiva del personaje. Y lo mismo pasa con todo un montón de características expresivas: exclamaciones, preguntas, voces expletivas, imperativos, repeticiones y énfasis similares, interrupciones, las palabras «sí» y «no», coloquialismos, y otras formas de dicción «no narrativa» (por ejemplo, nombres de animales domésticos, jerga técnica, elementos de lenguas extranjeras, etcétera). Un narrador no podría realmente permanecer no representado si utilizase tales formas.

Tomemos las exclamaciones, por ejemplo. A un narrador no representado le resulta difícil usarlas porque expresan sentimientos fuertes, desaprobación, entusiasmo, o lo que sea. Una expresión así llamaría excesivamente la atención sobre esos sentimientos: empezaríamos a pensar en ellos y especialmente si «ahí hay algo escondido» sobre *él*. Las exclamaciones no van bien con el papel de mediador elidido o transparente, la lógica de la narración oculta sólo permite exclamar al personaje. En «The Dead» de Joyce:

> Los dedos temblorosos y calientes de Gabriel daban golpecitos en el frío cristal de la ventana. ¡Qué fresco debe hacer fuera! ¡Qué agradable sería irse a pasear solo, primero junto al río y luego por el parque! La nieve habrá cubierto las ramas de los árboles y formado una brillante corona sobre el monumento a Wellington. ¡Cuanto más agradable no sería estar allí que a la mesa cenando!

Suponemos que las exclamaciones son exclusivamente de Gabriel, una cita directa del habla de su mente. No hay razón para pensar que el que exclama es el narrador[6].

Estilísticamente, la frase de referencia puede ser idéntica, o bien estar claramente distanciada de las supuestas palabras del personaje, de hecho, estar tan distanciada que parezca que se trata tan sólo de la paráfrasis del narrador. Puedo presentar indirectamente la declaración de un barrendero despedido en un lenguaje que evidentemente es o no es el suyo: «Dijo que le echaron a la calle y que la culpa la tuvo el maldito capataz»; o «Dijo que su dimisión fue forzosa, insinuando que se habían planteado problemas de una naturaleza claramente jurisdiccional». Y se pueden dar cualquiera de los dos casos en el estilo indirecto libre, de manera que el estilo indirecto libre se divide en subclases, atribuibles al personaje o al narrador. Entre ambas, hay enunciados de varios niveles de ambigüedad. Para el lenguaje que es claramente el del personaje, una designación adecuada propuesta recientemente es el *monólogo narrado*[7]. «Narrado» responde a las características indirectas —tercera persona y tiempo anterior—, mientras que «monólogo» expresa la sensación de oír las palabras exactas del personaje. El monólogo narrado se distingue claramente del relato narrativo (análisis interno), en el que el pensamiento o habla del personaje se comunica con palabras que son de forma reconocible las del narrador. Por último, está la situación de ambigüedad bastante común, que se discute más abajo, en la que es difícil saber qué voz es la que habla.

El tipo de modo indirecto que hemos examinado hasta el momento es puramente verbal, es decir, una relación de

---

[6] Por qué las exclamaciones deben indicar el discurso indirecto libre de un personaje se discute en un artículo muy perspicaz de Pierre Guiraud, «Modern Linguistics Looks At Rethoric: Free Indirect Style», en Joseph Strelka, ed., *Patterns of Literary Style*, Yearbook of Comparative Criticism, vol III (University Park, Penn., 1971), pág. 83.

[7] Cohn, «Narrated Monologue», pág. 98. Entre los otros muchos términos que han sido sugeridos están «habla sustitutiva», *verschleierte Rede, erlebte Rede*, «forma independiente del discurso indirecto», *uneigentlich direkte Rede*, «habla representada», «imitación narrativa», *Rede als Tatsache, monologue intérieur indirect*. Ver Paul Hernadi, *Beyond Genre* (Ithaca, N. Y., 1972; versión española: *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Bosch, 1978), páginas 187-205, y Edward Versluis, «Narrative Mimicry and the Representation of the Mental Processes» (Ph. D. dissertation, University of Chicago, 1972).

palabras habladas o pensadas por el personaje. Pero es evidente que hay otro tipo de relato, cuya base son más bien las percepciones. Del final del capítulo IV y el principio del capítulo V de *Madame Bovary*:

La vieja criada apareció, presentó sus respetos, se disculpó por no tener preparada la cena y sugirió que entretanto Madame echara un vistazo a su nueva casa.

V

La fachada de ladrillo de la casa estaba al nivel de la calle, o mejor dicho de la carretera. Detrás de la puerta estaba colgado un abrigo con una capa corta, una brida y un gorro de cuero negro...

Y así sucesivamente mientras describe el vestíbulo, el pasillo, el despacho de Charles, una gran sala usada como leñera y despensa, y el jardín. Y luego

Emma subió a las habitaciones. La primera estaba sin amueblar, pero la segunda, el dormitorio conyugal, tenía una cama de caoba en una alcoba con cortinas rojas...

Ésta no es una mera descripción de la casa de Tostes hecha por un narrador externo, sino una sensación de la impresión que le causó a Emma la primera vez que la vio. Aunque no hay ningún verbo que se refiera a las percepciones de Emma, éstas están implícitas —es decir, inferimos que la segunda frase es en realidad un resumen de «Vio que la fachada de ladrillo de la casa estaba al nivel de la calle», y así sucesivamente—. A esto no se le puede llamar «pensamiento indirecto libre»: su forma completa no es «Emma pensó que la fachada de ladrillo de la casa estaba al nivel de la calle». Es más bien una «percepción indirecta libre» [8].

Voy a ilustrar las distinciones entre el monólogo narrado y el análisis interno con dos citas. Aquí se observa algo de la lógica por la que creo que decidimos qué voz es la que oímos

[8] O «percepción sustitutiva» en frase de Bernard Fehr, «Substitutionary Narration and Description: A Chapter in Stylistics», *Von Englands geistigen Bestanden* (Frauenfeld, 1944), págs. 264-279. Fehr se fija en algunas características interesantes de la percepción sustituva, por ejemplo, que normalmente va seguida de formas verbales progresivas en vez de simples: «Vio a uno de los hombres que había vuelto con Silva. *(He was standing) Estaba de pie* en el barco...».

en el discurso indirecto. De nuevo, las frases con que empieza «Eveline»:

1) «Estaba sentada junto a la ventana mirando cómo la tarde invadía la avenida». Al principio no estamos seguros de que haya un narrador. El discurso puede ser tan sólo una representación, el equivalente narrativo de una actriz sentada en el escenario junto a una ventana pintada en el telón de foro. «Sentada junto a la ventana» podría pasar bien como «no narrada», pero «mirando» es ambiguo. Un personaje puede ser descrito mirando algo desde una posición de ventaja exterior y por eso no haber narrador. O el verbo puede verbalizar su percepción y haber por eso un narrador no representado.

Luego nos encontramos con la frase «la tarde invadía la avenida». La metáfora presupone claramente una mente capaz de inventarla; si no es Eveline quien lo hace, el hablante sólo puede ser el narrador. La evidencia posterior da validez a esta hipótesis (ver número cinco más abajo).

2) «Su cabeza estaba apoyada contra las cortinas de la ventana y en su nariz había un olor a cretona polvorienta». La primera parte de esta oración podría, de nuevo, parecer que presenta una simple representación. Pero en el contexto que va tomando forma parece más bien la declaración de un narrador no representado, una percepción indirecta libre.

3) «Estaba cansada». Esto es ambiguo: bien «Se sintió [que estaba] cansada», o bien «Mi [del narrador] relato es que estaba cansada», no importa lo que ella pensara. (O *ambos*: tal es la ambigüedad de las formas indirectas libres).

4) «Pasaba poca gente». Del mismo modo: «Vio pasar a poca gente» o «De mi [del narrador] autoridad pasaba poca gente». O ambos.

5) «El hombre de la última casa pasó de camino a ella». Aquí se distinguen muy bien dos estilos vocálicos: («Out of») «[Fuera] de» es una forma del dialecto de clase baja equivalente a («from») «de». La voz que habla de la tarde «invadiendo» la avenida es evidente que no es la misma que habla de un hombre («out of») «[fuera] de» la última casa, la primera

pertenece a un narrador-autor y la otra al personaje. La forma básica de la oración es la percepción indirecta libre, pero la frase («out of the last house» «[fuera] de la última casa» es una cita directa y por tanto un monólogo narrado [9]. (Más adelante en el texto esto se corrobora con usos como («used to») «acostumbraba a» como iterativo en vez del más literario («would») «solía», «siempre le estaba encima», «traerlos a rastras», «no tan malo», inclusive formas que indican que Eveline todavía es muy joven: «crecido», «quedarse vigilando», etcétera.)

Algunos cambios que hizo Joyce cuando «Eveline se volvió a publicar en *The Dubliners* (en un principio había aparecido en el *Iris Homestead* el 10 de septiembre de 1904) son intentos evidentes de hacer más prominente la voz mental de la protagonista. En la versión revisada, ella se pregunta «de dónde salía todo aquel polvo», en la versión original se dice que su habitación «segrega» polvo. Se sustituye un subjuntivo por una forma dialectal: el fragmento sobre su padre, «decir lo que haría si no fuera por respeto a su difunta madre», se transforma en «lo que haría excepto por respeto a su difunta madre». Quizás el cambio más importante es la omisión de las comillas que en un principio abarcaban la palabra «encima» en la frase sobre Miss Gavan: «Miss Gavan siempre le estaba "encima".... La omisión de las comillas convierte la frase en un monólogo narrado. (Las comillas significarían no que es pensamiento directo libre, sino que el narrador se cohíbe «estilo James» a la hora de usar argot.)

De manera que se distingue la simple voz coloquial del personaje Eveline, de la voz de un narrador no representado con habilidad literaria. Por supuesto, esta distinción es confirmada por el contenido de la historia, ya hemos leído lo suficiente para percibir que su ambiente es pobre (las cortinas están polvorientas porque están en un edificio decrépito en un barrio con el aire lleno de humo), que ha vivido en ese barrio desde niña, jugando en los solares vacíos con los otros niños del barrio (y no en los verdes campos de un internado

[9] Graham Hough ha identificado la convención del narrador «bienhablado» y su importancia como norma por medio de la cual se reconocen las voces de los personajes. Señala que este contraste es característico de la novela, pero no de la epopeya («Narrative and Dialogue in Jane Austen», *Critical Quarterly*, 12 [1970], 201).

selecto), y así sucesivamente. Aunque no tuviéramos la evidencia de la dicción, estos datos nos dicen que es bastante improbable que sea una mujer «de letras», digamos una autora en ciernes luchando en una buhardilla. Las frases posteriores confirman nuestros juicios sobre las dos primeras frases: es evidente que se trata del relato de un narrador [10].

Esta manera de leer tan laboriosa y poco natural no es, claro está, lo que el lector hace en la realidad, sino sólo una sugerencia de cómo debe ser la lógica de sus decisiones. Como narratario *oye* el relato del narrador; y oye *por casualidad* los fragmentos del lenguaje real del personaje.

A veces no es posible decidir si las palabras en forma indirecta libre son las del personaje o las del narrador, por ejemplo, si ambos hablan de una manera muy literaria. No se trata de una caracterización negativa, porque la unión de las dos voces podría estar destinada a crear un efecto estético. Lo que esto implica es «No importa quien dice o piensa esto; se puede asignar tanto al personaje como al narrador». La ambigüedad puede fortalecer la unión que hay entre ambos y hacernos confiar aún más en la autoridad del narrador. Quizás sería mejor hablar de «neutralización» o «unificación» en vez de ambigüedad.

De este modo, el narrador no representado puede describir desde una clara posición de ventaja exterior, meterse dentro para citar los pensamientos del personaje con sus propias palabras o con las del personaje, o crear ambigüedad en una locución, contando y mostrando indistintamente, narrando y representando la vida interior del personaje.

En *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf tenemos unos ejemplos espléndidos del estilo indirecto libre «neutralizado». Las frases del principio:

> Mrs. Dalloway dijo que compraría ella misma las flores. Porque Lucy ya tenía muchas cosas que hacer. Iban a sacar las puertas de sus goznes; iban a venir los hombres de Rumplemayer.

Surge un efecto «de simpatía» porque no hay razón para pensar que el idiolecto de Clarissa se diferencia de modo

[10] De ahí lo incorrecto de la suposición de Clive Hart (en «Eveline», *James Joyce's Dubliners: Critical Essays*, Londres, 1969, pág. 51), que dice que la figura de la «invasión» de la primera frase es «justamente el tipo de hipérbole que se podría esperar de una chica como Eveline».

significativo del del narrador. Tales declaraciones implican que el personaje y el narrador están tan unidos, con una simpatía tal, que no importa a quién le asignamos la afirmación. «Como verá, querido lector, Lucy ya tenía muchas cosas que hacer» (es decir «yo, el narrador, observo que»), o «[Mrs. Dalloway recordó que] Lucy ya tenía muchas cosas que hacer», nos es indiferente. En realidad la ambigüedad va más allá, puesto que también podría implicarse el *habla* del personaje: «[Mrs. Dalloway *dijo* que] Lucy ya tenía muchas cosas que hacer». Hay tres posibilidades rondando alrededor de la misma frase. Se establece un sentimiento de que el narrador posee acceso a la mente del personaje y también una afinidad poco común o «vibración» con ella. Hace pensar que hay un tipo de psicología «interna» de grupo: «Fue entendido por todas las partes interesadas, "yo" (el narrador) inclusive, que Lucy ya tenía otras cosas que hacer». El contenido de la primera frase nos prepara para este consenso: Se nos relata simplemente que Mrs. Dalloway dijo que ella compraría las flores, pero no que se lo dijo a alguna persona en particular. Parece más una declaración que un diálogo. De ahí surge un sentido de contexto social más amplio: Mrs. Dalloway está acostumbrada a tener un público servicial, criadas, cocineras y mayordomos. El mismo tipo de consenso funciona al principio de «The Garden Party» de Katherine Mansfield: «Y después de todo, el tiempo fue ideal. No podían haber tenido un día más perfecto para una fiesta en el jardín si lo hubieran encargado». El pensamiento puede ser indistintamente de uno o de toda la familia, o lo que uno de ellos les dijo a los otros, o el juicio del narrador acerca de la situación.

Pero el estilo indirecto libre no está necesariamente vinculado a la simpatía, puede funcionar irónicamente [11]. En un fragmento concebido con gran belleza, Flaubert enfrenta los sueños de Charles y de Emma Bovary:

---

[11] Dorrit Cohn también ha notado que el estilo indirecto libre «implica dos posibilidades básicas: fusión con el sujeto, en la que el actor se identifica y "convierte" en persona que imita; o distancia del sujeto, una identificación burlesca que conduce a la caricatura. En consecuencia, hay dos direcciones divergentes abiertas al monólogo narrado, dependiendo de la tendencia imitativa que predomina: la lírica y la irónica» (110-111). Me parece que «lírico» no describe el efecto tan bien como «de simpatía», en el sentido original de la palabra: «de acuerdo con el gusto, ánimo, sentimiento, disposición, etc., de otro».

Cuando llegó a casa en mitad de la noche no se atrevió a despertarla... Charles miró a su esposa y a su hija... ¡Qué guapa iba a ser, a los quince años! Sería igual a su madre y las dos llevarían anchos sombreros de paja en el verano; desde lejos parecerían dos hermanas... pensarían en casarla: le encontrarían algún joven atractivo con una buena posición; él la haría feliz, y duraría para siempre.

Emma no estaba dormida, pero fingía estarlo; y mientras él caía dormido a su lado, ella seguía despierta, soñando sueños diferentes.

Ella y Rodolphe llevaban viajando una semana conducidos por cuatro caballos al galope hacia un país nuevo del cual nunca iban a regresar. Viajaban y viajaban, cogidos del brazo, sin hablar. A menudo, desde la cima de una montaña, de repente divisaban una ciudad magnífica, con cúpulas, puentes, barcos, bosques de limoneros y catedrales de mármol blanco con nidos de cigüeñas sobre sus puntiagudos campanarios.

La ironía está en la yuxtaposición de los dos mundos de la fantasía tan distintos penetrados de forma indirecta libre. Sus mentes están a miles de kilómetros una de la otra, aunque sólo unos centímetros separan sus cuerpos.

Como ya he dicho, las formas indirectas puras van más lejos en cuanto a revelar la presencia de un narrador. En realidad, la señal puede interpretar directamente el pensamiento, sentimiento o habla del personaje: «Juan dedujo que tenía razón» supone un grado mayor de intrusión del narrador que «Juan pensó que tenía razón» precisamente porque el proceso mental por el cual Juan ha conseguido esa certeza está caracterizado por el narrador.

Son también interpretativas las oraciones en las que el pensamiento o sensación no está expresado en una oración subordinada con *que,* sino con una frase nominal. Este nuevo paso sintáctico hace hicapié en una especie de resumen, y de ahí que la audibilidad del narrador sea mayor. «Juan dedujo la corrección de su punto de vista» es de manera más evidente un análisis interno de la situación hecho por un narrador, puesto que todavía está menos claro que Juan hubiera dicho realmente para sus adentros esas palabras concretas: «la corrección de su punto de vista».

El «análisis interno» o «relato del narrador» es sin duda lo que los críticos quieren decir con «narración limitada en tercera persona», aunque, como he dicho antes, «tercera persona» está mal usado. En la narración oculta pura, el narrador no se refiere nunca a sí mismo, de manera que no hay

un paralelismo real con la «narración en primera persona». En esta última, el narrador sí se refiere a *sí mismo* a través del pronombre de primera persona, pero en aquélla es al *personaje* a quien se refiere el pronombre de tercera persona: el narrador simplemente no se refiere nunca a sí mismo. No es más significativo el que le llamemos «él» que «yo» o «usted».

LA MANIPULACIÓN DE LAS ORACIONES POR MOTIVOS NARRATIVOS: LA PRESUPOSICIÓN COMO EJEMPLO

Pasemos ahora a otras propiedades lingüísticas de importancia para los textos narrativos. La lengua es un instrumento que tiene muchísimos usos y los autores inteligentes pueden desplegar una amplia gama de subrayados y encubrimientos verbales, promociones y engaños. Aún hace poco que la lingüística y la filosofía han desarrollado instrumentos lo suficientemente delicados como para medir estos efectos. Por ejemplo ahora podemos explicar la «topicalización», el movimiento de un elemento de la oración a una posición más prominente para hacerlo resaltar: «Eso habrá que verlo» o «Visitar Hawai es mi mayor ilusión»; o la oración hendida, que da énfasis a un elemento al anticiparlo con *lo que*: «Lo que necesitas es un buen coche». Quizás el más interesante de los recursos expresivos, y que ilustra bien la utilidad de los otros, es el llamado «presuposición» [12].

El narrador no representado debe tener cuidado con lo que dice para no descubrirse, para mantener su presencia no representada. Debe evitar la clase de afirmación directa que mostraría su mano. La presuposición es un recurso útil para esta evasión. Una presuposición es una porción de la oración (la otra parte sería la afirmación) que se da como *dato*, algo que «ni qué decir tiene», algo ya sobreentendido, forzosamen-

[12] La importancia de la presuposición en la narrativa me fue inculcada en un principio por el artículo de Gerald Prince «On Presupposition and Narrative Strategy», *Centrum*, 1 (1973), 23-31. Las fuentes de Prince vienen dadas en su primera nota a pie de página. Una discusión anterior aparece en J. L. Austin, *How to Do Things with Words* (Nueva York, 1962), págs. 48-53. Austin distingue la presuposición de la suposición y la implicación. Ver también Ducrot y Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (París, 1972; versión española: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Siglo XXI, 1983), 347-348, que da una lista de bibliografía.

te aceptado por todos inclusive el oyente. Si digo «Me alegro de ver que Juan ha dejado de beber tanto», lo que he presupuesto —no sólo para mí mismo, sino también para usted, el oyente— es que Juan realmente ha estado bebiendo mucho. La única afirmación nueva es «Me alegro de ver *X*», el resto debe presuponerse que es cierto para que la oración tenga significado. Una pregunta sobre la presuposición sólo confirma su validez: si alguien pregunta «¿Juan ha estado bebiendo mucho?», está simplemente reconociendo la propia ignorancia, puesto que ya he *dicho* —indirectamente, por supuesto, utilizando la presuposición— que sí lo ha hecho. La pregunta capciosa legal «¿Cuándo dejó de pegar a su mujer?» es un ejemplo típico de presuposición odiosa.

Claro que alguien podría decir: «Eso no es verdad, Juan nunca bebió mucho», negando la legitimidad de la presuposición. Pero los narratarios (o al menos los narratarios que no son también personajes) no están en posición de cuestionar o negar lo que les cuenta un narrador. De modo que un narrador no representado siempre puede presentar algo como dado sin afirmarlo realmente. Tenemos que aceptar el «hecho» dado, impotentemente, como el precio que pagamos si es que queremos seguir el discurso. La presuposición permite al narrador no representado manipularnos y al mismo tiempo condensar su presentación. Establece hechos sin declararlos directamente, o para ponerlo de manera diferente, la presuposición facilita una narración subrepticia por detrás de la narración directa:

> —¿Está nevando otra vez, Mr. Conroy? —preguntó Lily.
> Le había precedido hasta la despensa para ayudarle a quitarse el abrigo. Gabriel sonrió *porque le había puesto tres sílabas a su apellido*...

He puesto en cursiva la parte presupuesta de la oración. Posee una autoridad absoluta: sencillamente no podemos dudar de que realmente Lily ha pronunciado su apellido con tres sílabas. Su acto está presupuesto; lo único que se afirma en que ésa fue la razón de que Gabriel sonriera. Hay que fijarse también en que Lily está excluida de la asociación que formamos con Gabriel, ella no sabe que es más culto pronunciarlo con dos sílabas, ni sabe por qué sonríe Gabriel. En una oración posterior,

El ruido *poco delicado* de los tacones de los hombres y la manera en que *arrastraban* las suelas de los zapatos le recordaban que *su nivel de cultura era diferente al suyo,*

las presuposiciones confirman una estructura de valores que el narratario no puede sino compartir. No hay forma de que podamos cuestionar si el ruido de los tacones era realmente poco delicado, si arrastraban las suelas de los zapatos, si el nivel de cultura «de ellos» era realmente diferente al suyo. Lo único que podemos hacer es aceptar lo que dice el narrador, que refleja los sentimientos de Gabriel. Ahora que Gabriel bien podría estar equivocado —el ruido de los tacones podría ser delicado, la manera en que arrastran las suelas elegante, y su propio nivel cultural no ser superior al de los que bailan en el salón—. Pero entonces el narrador tendría que decirlo, es decir, hacer una afirmación directa (y así convertirse en representado), o penetrar en la mente de algún otro personaje, más creíble, con presuposiciones opuestas. Sin embargo, en este último caso nos encontraríamos en una situación ambigua. Necesitaríamos alguna clave exterior para saber qué presuposiciones están más cerca de la «verdad». La estrategia de los puntos de vista contradictorios ha sido usada a menudo en narraciones, y la presuposición es un recurso poderoso para insinuar que el personaje cuya conciencia se presenta está despistado, es ingenuo, ignorante, se engaña a sí mismo, o lo que sea.

La limitación de autoridad en la transmisión narrativa

Habiendo examinado cómo pueden usarse las propiedades de la narrativa verbal para mantener la ilusión de la no representación, podemos pasar a otra cuestión más amplia que ha preocupado a los teóricos de la narrativa desde Henry James, y es la de las limitaciones puestas sobre lo que el narrador tiene poder para decir. A este poder frecuentemente se le llama su «autoridad».

La idea de un autor implícito que limita el conocimiento de su portavoz no es difícil de aceptar. Cada arte establece sus propios límites, aunque pueden surgir diferencias sobre su naturaleza y alcance. Robert Frost, por ejemplo, rechazó la

forma de verso libre adoptada por Whitman, Sandburg, Williams, y otros: él la comparó a jugar al tenis sin red. De manera similar, Henry James llegó a negar a sus narradores acceso a las mentes de todos sus personajes excepto el héroe.

Pero la misma idea de «limitación» no siempre está claramente delimitada. En oposición está la «omnisciencia». Saberlo Todo, y «todo» incluye el resultado de cada suceso y la naturaleza de cada existente. Por supuesto, Saberlo Todo no significa necesariamente Contarlo Todo. Los narradores normalmente ocultan información: es una función selectiva normal del discurso, e incluso los narradores no representados tienen que saber Cómo Van a Terminar las Cosas. (Las excepciones son los narradores de cartas o diarios, como ya hemos visto).

De modo que en la mayoría de las discusiones la omnisciencia se opone a la «limitación» en función de la capacidad para penetrar las conciencias de los personajes[13]. Es muy eficaz desde el punto de vista terminológico restringir la «autoridad» a esa función y usar otros términos para otros poderes.

Por ejemplo, la cuestión del espacio: al narrador se le puede permitir que relate las escenas de una en una (una en la que su conciencia central esté presente visualmente), o puede tener el poder de pasar de una a otra escena con entera libertad en un intento de expresar acciones simultáneas (como en el capítulo de la feria del condado en *Madame Bovary*), o puede asumir (separada o adicionalmente) el poder de ignorar escenas individuales y resumir espacialmente lo que ha sucedido (llamada a veces la función «panorámica»). Esta capacidad para saltar de un lugar A a otro lugar B sin la autorización de una inteligencia central en la escena debería llamarse «omnipresencia» en vez de «omniscencia». Lógicamente, no hay una conexión necesaria entre las dos, las narraciones pueden permitir que el narrador sea omnipresente pero no omnisciente, y viceversa.

Otra esfera de privilegio corresponde al tiempo: el narrador puede estar restringido al momento de la historia contemporáneo, visto retrospectivamente, o puede permitírsele exten-

---

[13] Booth, *Rhetoric of Fiction*, pág. 160: «El privilegio individual más importante [del narrador] es el de obtener una visión interior de otro personaje.»

derse hacia el pasado o el futuro, bien por medio de escenas específicas, o por medio de resúmenes, hablando de sucesos de larga duración o iteración en una sola escena o en dos, o por el contrario, alargando los sucesos de tal manera que lleve más tiempo leer sobre ellos de lo que tardaron en ocurrir. Ya hemos tratado de estos temas en el capítulo 2, aquí sólo nos fijamos en ellos en la medida en que indican características del narrador. Es fundamental que comprendamos que estas características son independientes lógicamente, aun cuando a menudo se da el caso de que aparecen al mismo tiempo. Pero no hay necesidad desde el punto de vista lógico de que un narrador sea, digamos, omnisciente y omnipresente a la vez (por ejemplo, el narrador de *Mrs. Dalloway* a veces es omnisciente pero no omnipresente).

El hecho de que el narrador no representado tenga derecho de entrada a la mente de un personaje no significa que lo ejerza constantemente. Los silencios bruscos pueden conseguir efectos sorprendentes. Por ejemplo, los críticos de Faulkner han notado su astuto abandono de la visión interior en momentos cruciales. Un buen ejemplo de *Light in August:*

> Antes de intentarlo [Joe Christmas] recordó que no había visto rejillas en las ventanas de arriba... [Luego, después de escalar] quizás pensó en aquella otra ventana que solía usar y en la cuerda de la que había tenido que depender; quizás no.

Este abandono aumenta nuestra sensación de la reserva de Joe Christmas —ni siquiera el narrador sabe lo duro que es su corazón— o este recurso puede usarse para sugerir la propia sensación de falta de control de Joe: «Me va a pasar algo.» El *qué* es un secreto que ni siquiera él conoce. El uso de palabras como «posiblemente», «quizás», «probablemente», «es probable que», «como si», «ya sea por H o por B», no son meras peculiaridades de las novelas de Faulkner, sino que insisten en lo irracional de las decisiones humanas, la poca claridad de la motivación humana.

Una situación aún más compleja surge en las narraciones en las que el abandono de la autoridad del narrador coincide con abandonos del contenido de la historia. Cortázar nos ha proporcionado un ejemplo fascinante en «El Ídolo de las Cícladas». Dos arqueólogos, Somoza y Morand, han descubierto una antigua estatua de una diosa de la fertilidad en una

isla griega y se la han llevado a París clandestinamente. Aunque les pertenece a los dos, Somoza la ha guardado celosamente en su estudio. El Ahora del relato es el momento de una visita de Morand a Somoza, que lo ha llamado. Morand, a su vez, llama a su esposa Thérèse, para que se reúna con él en el estudio de Somoza, a primera vista una reacción inexplicable porque ha mantenido a Teresa alejada de Somoza desde que se enteró de que Somoza se había enamorado de ella. (Teresa está identificada claramente con la diosa de la fertilidad. En la isla, ella había estado tomando el sol sin la parte superior del bikini y al oír los gritos de ellos cuando hicieron el descubrimiento, había ido corriendo hasta allí con el pecho desnudo). Somoza de repente ataca a Morand bajo la influencia del ídolo y Morand lo mata, al parecer en defensa propia.

[1] Antes de volver a mirarlo, Morand vomitó en el rincón del taller, sobre los trapos sucios. [2] Se sentía como hueco, y vomitar le hizo bien. [3] Levantó el vaso del suelo y bebió lo que quedaba de whisky, pensando que Thérèse llegaría de un momento a otro y que habría que hacer algo, avisar a la policía, explicarse. [4] Mientras arrastraba por un pie el cuerpo de Somoza hasta exponerlo de lleno a la luz del reflector, pensó que no le sería difícil demostrar que había obrado en legítima defensa. [5] Las excentricidades de Somoza, su alejamiento del mundo, la evidente locura. [6] Agachándose, mojó las manos en la sangre que corría por la cara y el pelo del muerto, mirando al mismo tiempo su reloj de pulsera que marcaba las siete y cuarenta. [7] Thérèse no podía tardar, lo mejor sería salir, esperarla en el jardín o en la calle, evitarle el espectáculo del ídolo con la cara chorreante de sangre, los hilillos rojos que resbalaban por el cuello, contorneaban los senos, se juntaban en el fino triángulo del sexo, caían por los muslos. [8] El hacha estaba profundamente hundida en la cabeza del sacrificado, y Morand la tomó sopesándola entre las manos pegajosas. [9] Empujó un poco más el cadáver con un pie hasta dejarlo contra la columna, husmeó el aire y se acercó hasta la puerta. [10] Lo mejor sería abrirla para que pudiera entrar Thérèse. [11] Apoyando el hacha junto a la puerta empezó a quitarse la ropa porque hacía calor y olía a espeso, a multitud encerrada. [12] Ya estaba desnudo cuando oyó el ruido del taxi y la voz de Thérèse dominando el sonido de las flautas; apagó la luz y con el hacha en la mano esperó detrás de la puerta, lamiendo el filo del hacha y pensando que Thérèse era la puntualidad en persona [14].

[14] Versión original. *(N. del T.)*

Al repudiar el discurso (por así decirlo), el narrador muestra a Morand, nuestra norma anterior de racionalidad y a la vez la conciencia central, perdiéndose a sí mismo y convirtiéndose en el esclavo del ídolo. Lo que empezó como un accidente, en defensa propia, llega a transformarse en un sacrificio y Morand espera a su próxima víctima, su propia esposa. El discurso se manipula primero al separar el punto de vista conceptual del personaje de sus acciones físicas explícitas. Es el cuerpo el que inicialmente se somete al poder del ídolo. La mente no le sigue hasta más tarde, y en ese momento el punto de vista conceptual del personaje también se separa del del narrador. Pero esto sucede gradualmente, con una cierta superposición. En las cinco primeras oraciones, las acciones de Morand —vomitar, beber whisky, pensar en la policía, etcétera— parecen respuestas razonables a la horrible experiencia que acaba de sufrir. Su cordura (y con ella la asociación del narrador) está subrayada por el estilo indirecto libre de la quinta oración. Pero en la sexta empapa sus manos en la sangre de Somoza: su racionalidad está fallando porque realiza un acto ritual. Y sin embargo sólo su cuerpo parece estar infectado, la acción física explícita se describe objetivamente. Mirar el reloj *parece* una costumbre civilizada. La primera parte de la oración número siete, que comunica una visión interior en estilo indirecto libre, todavía nos lo presenta racional, preocupado por el estado mental de Teresa. Pero en la segunda parte, su preocupación con el preciso rastro que deja la sangre le da un cariz extraño, y en la octava oración hay un abandono sutil de la perspectiva civilizada: «El hacha estaba profundamente hundida en la cabeza del sacrificado». Esta descripción no tiene nada que ver con Morand, se podría pensar que el hacha se encuentra en la cabeza por razones accidentales. Pero no después de leer la palabra «sacrificado». Sólo podemos atribuir el cambio de «víctima accidental» a «sacrificado» a una transformación dramática de la psique de Morand. Lo que sigue confirma esta transformación: sacar el hacha de la frente, empujar el cadáver con el pie hasta la «columna» (que hasta entonces sólo había existido en la imaginación de Somoza), husmear el aire, mojar sus manos en la sangre «del sacrificado» —esto confirma la transformación de Morand—. Así que el significado de la décima frase, aunque se trata nuevamente de una visión interior en el modo indirecto libre, sólo es aparentemente ambiguo. No se deriva

de su solicitud ante la llegada de Teresa, al contrario, deja abierta la puerta para poder atacarla mejor. Pero eso todavía tiene que ser inferido —hasta la escena final, después de haberse desnudado, como hizo Somoza, no sabemos que la mente de Morand también ha sido esclavizada por el ídolo.

EL ACCESO MENTAL DE ALTERNANCIA LIMITADA FRENTE AL OMNISCIENTE

El narrador puede alternar su acceso mental de un personaje a otro y aún así permanecer relativamente no representado. El acceso «de alternancia limitada» es diferente de la omnisciencia continua, pero no a causa de una duración más corta de su acceso, o de las distinciones entre contar y mostrar, detalle y resumen, mera presentación y explicación, discurso indirecto libre y puro, relato e interpretación. Éstas son características suplementarias que pueden o no aparecer al mismo tiempo.

El criterio principal es el *objetivo* que se persigue con el traslado de una mente a otra. Como la corriente de conciencia, el acceso mental de alternancia limitada no expresa ninguna finalidad, no sirve a la teleología de la trama. Evoca el pensamiento de un grupo dispar de individuos, pero sin tener un fin común. El pensamiento en sí es la «trama»; sus caprichos no favorecen de ningún modo la marcha de los sucesos en el exterior. «Alternancia limitada» significa que hay un cambio a otra meta sin que se resuelva ningún problema o se ordene la cadena causativa. En estos fragmentos, el narrador no registra una mente tras otra (como una abeja las flores) en busca de respuestas a cuestiones hermenéuticas. Los accesos mentales parecen cosas de la casualidad, que reflejan lo fortuito de la vida ordinaria.

Erich Auerbach encuentra en el estilo de alternancia limitada de *To the Lighthouse* un impresionismo subjetivo que se esfuerza por conseguir una visión objetiva, un estilo que él llama «la representación multipersonal de la conciencia»:

> La característica esencial de la técnica representada por Virginia Woolf es que no se nos da sólo una persona, cuya conciencia (es decir, las impresiones que recibe) nos es presentada, sino muchas personas, con frecuentes cambios de una a otra... La multiplicidad

de personas sugiere que estamos, después de todo, frente a un intento de investigar una realidad objetiva, es decir, concretamente la «verdadera» Mrs. Ramsay. Ella es, sin duda, un enigma y, básicamente, lo sigue siendo, pero está, por decirlo así, rodeada por el contenido de todas las distintas conciencias que se fijan en ella (inclusive la suya); hay un intento de aproximarse a ella desde muchas partes, todo lo cerca que pueden lograrlo las posibilidades humanas de percepción y expresión[15].

Esta búsqueda impresionista no es el único objetivo estético para el que tiene valor la técnica de la alternancia limitada. Las bruscas transiciones sugieren que a pesar de la gran proximidad física y la finura de las pieles y membranas de los personajes, universos mentales totalmente diferentes existen separados apenas por unos centímetros. En la omnisciencia, por el contrario, la sensación de la presencia de un narrador que lo sabe todo nos da la seguridad de que por muy diferentes que sean las mentes de los personajes, encajan perfectamente en una trama principal.

Ejemplos concretos ayudan a aclarar esta distinción. En una sección de *Mrs. Dalloway*, Peter Walsh está sentado en un banco del parque y lamenta la pérdida de Clarissa:

—Era horrible —gritó—, ¡horrible, horrible!

Sin embargo, el sol calentaba. Sin embargo, las cosas se van superando. Sin embargo, la vida iba a continuar día tras día. «Sin embargo», pensó, bostezando y empezando a prestar atención, «Regent's Park había cambiado muy poco desde su infancia, excepto las ardillas», sin embargo, probablemente había compensaciones, cuando la pequeña Elise Mitchell, que había estado recogiendo piedrecitas para añadir a la colección de piedrecitas que ella y su hermano estaban haciendo en la repisa de la chimenea del cuarto de los niños, dejó caer de golpe su puñado en la rodilla de la niñera y se fue corriendo otra vez a toda velocidad hasta dar contra las piernas de una señora. Peter Walsh se rió a carcajadas.

Pero Lucrezia Warren Smith estaba diciendo para sí: «Es terrible; por qué tengo que sufrir», se preguntaba, mientras venía andando por el camino ancho...

Ahora estaba cerca de él, podía verlo mirando al cielo, hablando entre dientes, apretándose las manos. Sin embargo, Dr. Holmes dijo que no le pasaba nada. ¿Entonces, qué había ocurrido, por qué se había ido, entonces, por qué cuando se sentó a su lado dio un

[15] *Mimesis* (Princeton, 1968), pág. 536.

respingo, le frunció el ceño, se apartó y señaló su mano, la cogió y la miró horrorizado?

¿Era porque se había quitado la alianza?

—Mi mano se ha quedato tan delgada —dijo ella—. La he puesto en mi monedero —le dijo.

Él le soltó la mano. Su matrimonio se había terminado, pensó, con agonía, con alivio. La cuerda se había cortado; montó a caballo; era libre, como había sido decretado que él, Septimus, señor de los hombres, debía ser libre; solo (puesto que su mujer había tirado su alianza, puesto que lo había dejado), él, Septimus, estaba solo, llamado antes que la masa de los hombres para oír la verdad, aprender el significado, que ahora por fin, después de todos los esfuerzos de la civilización —griegos, romanos, Shakespeare, Darwin, y ahora él mismo— iba a ser dado entero a...

—¿A quién? —preguntó en alto.

Aquí tenemos tres puntos de vista (aunque sólo hay una voz narrativa, pues los puntos de vista de todos los personajes están expresados en estilo indirecto): primero el de Peter, luego el de Lucrezia y, por último, el de Septimus. Pero estas alternancias no «tienen un sentido general» en relación a la trama. Constituyen una inmersión fortuita, en un momento dado de la trama, en los pensamientos de personajes inconexos. No hay una conexión inmediata en la historia (cualquiera que sea la conexión temática definitiva) entre Peter y los Smith. El malentendido entre Lucrezia y Septimus no tiene otra función que la de ilustrar sus diferentes preocupaciones. La mente de Lucrezia es lógica, normal, triste, comprensible; la de Septimus está alterada, no puede comprender y es incomprensible, está profundamente inmersa en sus delirios de grandeza. Pero no se resuelve ningún núcleo, ninguna cuestión sobre la acción de la narrativa, puesto que *Mrs. Dalloway* no tiene ese tipo de trama.

Veamos ahora este fragmento del tercer capítulo de *Vanity Fair* que es genuinamente omnisciente:

Cuando [Becky Sharp] dijo que Sedley era un hombre muy atractivo, sabía que Amelia se lo iba a contar a su madre, que probablemente se lo contaría a Joseph, o que, en cualquier caso, se alegraría del cumplido hecho a su hijo... Quizás, también, Joseph Sedley oiría por casualidad el cumplido —Rebecca habló lo suficientemente alto— y él lo *oyó*, y (pensando en el fondo que era un hombre muy apuesto) el elogio hizo vibrar cada fibra de su gran cuerpo y le hizo estremecerse de placer. Sin embargo, luego se echó

atrás. «¿Se está riendo de mí esta chica?», pensó... «¿Piensa de verdad que soy atractivo?», pensó, «¿o sólo está burlándose de mí?».

Entonces, bajaron la escalera, Joseph muy colorado y azorado, Rebecca muy modesta y manteniendo bajos sus ojos verdes. Estaba vestida de blanco, con los hombros descubiertos blancos como la nieve, la imagen de la juventud, la inocencia indefensa y la humilde sencillez virginal. «Debo estar muy callada», pensó Rebecca, y «muy interesada en la India».

El curry de Becky está demasiado picante y pide por favor que le den agua, lo que hace reír al viejo Sedley.

Las carcajadas fueron imitadas por Joseph, al que le hizo mucha gracia. Las señoras sólo sonrieron un poco. Pensaban que la pobre Rebecca lo estaba pasando muy mal. A ella le hubiera gustado estrangular al viejo Sedley, pero se tragó su mortificación...

El viejo Sedley se echó a reír, y pensó que Rebecca tenía muy buen humor...

Esto es omnisciente precisamente porque evoca un movimiento claro de la trama. Se penetra en cada conciencia nueva con el objetivo expreso de hacer que los sucesos avancen hasta la próxima etapa. Primero, la mente de Becky está preocupada con la estrategia. De donde pasamos inmediatamente a la mente de Joseph para averiguar si la estrategia está dando resultado. Pero su plan casi se estropea a causa de problemas digestivos imprevistos. El viejo Sedley se ríe y regresamos a la mente de Joseph para ver su reacción. Luego a los sentimientos de compasión de las señoras por el malestar de Becky. Y por últimos a los pensamientos del viejo Sedley. Es evidente que al narrador se le da la omnisciencia para que siga segundo a segundo la interacción de actitudes mientras se avanza hacia la cuestión principal: ¿Tendrá éxito la campaña de Becky? Esta pregunta por sí sola es lo que provoca la alternancia de una a otra conciencia.

NARRACIÓN REPRESENTADA: DESCRIPCIONES ESTABLECIDAS

La descripción establecida es la indicación más débil del narrador representado, porque aún es relativamente poco prominente. Hay descripciones incluso en las historias no narradas. Pero ahí debe parecer que surgen tan sólo de las acciones del personaje: «[Nick] miró la vía y vio las luces del

furgón de cola desaparecer al dar la curva» («The Battler», de Hemingway). La vía que tuerce y el furgón de cola no están destacados sintácticamente; no se afirman sino que simplemente se introducen es la escena, oblicuamente, como cosas que Nick ve por casualidad. Su moderación sintáctica, puesta ahí para enmarcar la acción, impide que constituyan una evocación escénica independiente de un narrador, es decir, una descripción establecida.

Pero la presencia manifiesta de un narrador *está* indicada por la descripción explícita, informaciones directas a un narratario sobre el escenario que necesita conocer[16]. «Los Bottoms consistían en seis bloques de viviendas para mineros, dos hileras de tres, como los puntos de una ficha de dominó blanca-seis, y en cada bloque doce casas», leemos esto antes de conocer a los Morels o a cualquier otro personaje de *Sons and Lovers*. Lo explícito de la descripción está recalcado por «consistían» y la metáfora. Un narrador representado ha hecho sentir su presencia inmediatamente.

La sintaxis puede exagerar la sensación de que se nos está dando meramente una descripción. «A Christmas Memory» de Capote llama la atención sobre la descripción como artificio en un estilo festivo de «escenario teatral»: «Entran: dos familiares. Muy enfadados. Poderosos con ojos que riñen, lenguas que escaldan». «Mañana. La helada escarcha da brillo a la hierba...» «Hogar: Queenie se echa junto al fuego y duerme hasta el día siguiente, roncando ruidosamente como un ser humano».

En la mayor parte de la ficción moderna el planteamiento es más sutil: tanto el narrador como el personaje tienen intereses en la descripción:

En frente de Martha había un cristal mugriento, la parte inferior cubierta con muselina mugrienta. La puerta abierta mostraba un rectángulo de aire gris-pardusco nadando en glóbulos de humedad. Las fachadas de las tiendas de enfrente no tenían un color definido. Los letreros de las tiendas, que alguna vez habían sido negros, marrones, dorados, blancos, tenían ahora un tono marrón apagado. El letrero de la parte superior del cristal de esta habitación decía *Joe's Fish and Chips* al revés, y se estaba desmenuzando como si

[16] Booth, *Rhetoric of Fiction*, pág. 169: «La tarea más evidente de un comentador es la de contarle al lector los hechos que no podría conocer fácilmente de otro modo», por ejemplo, «la descripción de sucesos y detalles físicos cuando tal descripción no pueda surgir naturalmente de un personaje».

fuera chocolate rancio. Se sentó junto a un rectángulo de hule rosado en el que había caído azúcar y encima té de naranja, formando una mancha arenosa en la que alguien había garabateado parte de un nombre: Daisy Flet... [Doris Lessing, *The Four Gated City*].

La participación de Martha en estas observaciones es ineludible. La zona descrita es justamente lo que aparece dentro del campo de su punto de vista perceptivo (las fachadas de las tiendas que hay afuera se ven a través de la puerta abierta; el nombre del restaurante está al revés). Pero la visión es doble, la escena está descrita, explícitamente. La referencia mixta mantiene al narrador relativamente no representado. La comunicación no es tan directa como en el fragmento de *Sons and Lovers*, pero *hay* un narrador porque Martha está a su vez incorporada en la escena por una voz exterior («Se sentó junto a un rectángulo de hule rosado»).

Hay diferencias interesantes entre la representación de los existentes en la narrativa verbal y en la cinematográfica. Como dice Jean Ricardou, no se puede decir bajo ningún concepto que la cámara de cine «describa»[17]. El número y la variedad de los objetos filmados es virtualmente ilimitada, restringido únicamente por el fotograma y la distancia de aquéllos de la cámara. Pero como todas las propiedades del objeto filmado —forma, color, tamaño, etc.— pueden captarse en conjunto, en una «síntesis inmediata», el objeto posee una «intensa autonomía». (Se deben tomar medidas especiales, por medio de primeros planos y montaje, para analizar las propiedades individuales y mostrar su similitud de un objeto a otro).

Por otra parte, los objetos descritos verbalmente pasan a la conciencia del lector de una manera más lenta. No podemos captar todas sus propiedades de una vez, tiene que ser explicadas. Cuanto más completa sea la descripción tanto más largo será el relato, se necesitan más palabras para dar más detalles. Ricardou ve en esta «síntesis diferenciada» alargada una «autonomía relativa» de los objetos descritos verbalmente. Es decir, como las propiedades se presentan sucesivamente, se resalta su independencia. Al nombrar una propiedad de una cosa bien se podría evocar su recuerdo o sensación en otras cosas. De modo que los objetos descritos verbalmente

[17] Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman* (París, 1967), cap. 2.

evocan una constelación paradigmática de objetos similares. En realidad, podemos ir más allá que Ricardou y afirmar que la enumeración verbal de los aspectos de un objeto sugiere que el narrador *tiene la intención* de hacer una descripción (mientras que, a pesar de todos los primeros planos, merodeos de la cámara, montaje sintético, etc., nunca podemos estar seguros de que el cine quiere hacer una descripción a tiempo-detenido y no una narración continua; en realidad, como ya he dicho antes, no se puede detener el tiempo en el cine excepto en las imágenes congeladas).

Las identificaciones siguen el mismo modelo que las descripciones. En la narración oculta, se nombra al personaje en su primera aparición, sin más ni más; o se nos puede ocultar su nombre por espacio de unas páginas, capítulos, o incluso para siempre; o cuando se introduce, puede aparecer indirectamente, por ejemplo, en el diálogo: hasta el final de la cuarta página, después de haber conocido «sus» más íntimos pensamientos, no sabemos que «él» es Raskolnikov. En las formas representadas, sin embargo, el nombre puede ser calificado inmediatamente, de una manera que suena como una presentación formal («Emma Woodhouse, hermosa, inteligente y rica, cono una casa confortable y una disposición alegre...»).

El nombre propio, como el artículo definido, es deíctico, y establece una especificación individual. Una primera mención indefinida de los personajes implica una necesidad más consciente de presentar, y por ello un narrador más representado: «En una tarde de calor excepcional de principios de julio un jovén salió de la buhardilla que alquilaba en la Plaza S. y *caminó lentamente, como si estuviera indeciso*, hasta el Puente K.». Así empieza el narrador de *Crimen y castigo*. Pero Hemingway empieza: «El comandante se sentó en una mesa contra la pared». Lo que implica es que ya «lo» conocemos, de hecho, como han sugerido Walker Gibson y Father Ong, somos camaradas, compañeros de viaje, o si la terminología es técnica, expertos[18]. Las novelas de Virginia Woolf se lanzan a una deixis definida nada más empezar: «Mrs. Dalloway dijo que compraría ella misma las flores» o «... estaban hablando en la sala grande, con las ventanas abiertas al jardín, acerca del pozo negro». Éstas son las primeras frases

[18] Citado por Walter Ong, «The Writer's Audience Is Always a Fiction», en *Interfaces of the Word* (Ithaca, Nueva York, 1977).

de *Mrs. Dalloway* y *Between the Acts*. Es obvio que no tiene ningún sentido preguntar «¿Qué Mrs. Dalloway?», «Qué sala grande?, «¿Qué pozo negro?», es la Mrs. Dalloway, el pozo negro de los que tratan las historias. El narrador se elide a sí mismo al dar los personajes y el escenario como *faits accomplis*, privando al lector de la comodidad de una presentación formal.

NARRACIÓN REPRESENTADA: RESÚMENES TEMPORALES

Las posiciones exactas a lo largo de toda la gama de prominencia del narrador no siempre están claras. Denominar a los narradores como mínimos, no representados o representados es, hasta cierto punto, arbitrario, como lo es mantener que una cierta característica señala una línea límite entre dos tipos de narrador. A pesar de la realidad de las características, siempre se pueden dar buenas razones para cambiar esas fronteras por otras diferentes.

Por ejemplo, por qué discutir si el poder de formular enunciados descriptivos independientes es una prueba más o menos clara de la presencia de un narrador que la del resumen temporal o espacial. La validez de nuestras decisiones debe basarse en los argumentos deductivos que las respaldan y el esquema consiguiente de la teoría en conjunto. Y éstos están sujetos a revisiones siempre y cuando se ofrezcan razones contrarias superiores.

He colocado las descripciones establecidas en el extremo más «débil» o menos prominente de la gama de características de la representación, por deferencia al principio de la mimesis. En el capítulo 1 traté de la *Bestimmtheit*, la cuestión de la determinación o especificación del detalle, y advertí que las narraciones fílmicas muestran infinidad de detalles visuales (el color de la camisa del héroe, los contornos exactos del peinado de la heroína, las particularidades arquitectónicas más insignificantes del edificio donde entran). Tales detalles sólo pueden ser evocados en la narrativa verbal. Además, todas estas palabras, en descripciones en bloque, pueden detener el tiempo de la historia lo que produce una sensación de artificio y de presencia de un narrador.

Pero por qué habría de ser esta sensación más débil que la que surge de los párrafos de resumen de tiempo. Precisamente porque los enunciados descriptivos en la narrativa verbal

compensan las dificultades para expresar el detalle sensorial. El motivo para las descripciones establecidas no es tanto el descubrir al narrador como hacer frente a las exigencias del medio. En general aceptamos la descripción sin considerarla una adición extraña a la acción hecha por una presencia manipulativa. No es probable que los detalles se vean como adornos (y por ello posibles excesos de un narrador), sino como información para tener una imagen o comprensión más completa de los sucesos núcleo.

Por el contrario, los resúmenes plantean esos problemas. Como el lenguaje hace frente mejor al tiempo que al espacio, hay opciones al resumen directo, como por ejemplo la elipsis. El resumen nos llama la atención porque se trata de una solución positiva y no negativa al problema de evitar un período de tiempo de la historia que no es necesario pormenorizar. La norma temporal mimética, la norma que funciona normalmente en el cine y el teatro es «escénica»; el discurso y el tiempo de la historia son cotemporales. La narrativa absolutamente «no narrada» presenta el tiempo de esta manera. Cuanto más se desvíe una narración de esta norma, más hace resaltar la manipulación del tiempo *como* un proceso o artificio, y más alto suena en nuestros oídos la voz del narrador. La elipsis simplemente deja pasar el tiempo, sin ningún comentario. El resumen implica que alguien ha sentido un «problema de transición» o algo así —y ¿quién puede ser ese «alguien» sino un narrador?—. El resumen presupone un deseo de justificar el paso del tiempo, dar respuesta a las preguntas que surgen en la mente del narratario sobre lo que ha sucedido entretanto. Una explicación no puede sino llamar la atención sobre el que se sintió obligado a dar tal explicación.

La diferencia se puede ilustrar con dos fragmentos que ocurren en «The Seance» de Isaac Bashevis Singer. La historia trata del degradante espectáculo de un inmigrante de obvia inteligencia, Dr. Kalisher, que pasa su tiempo con una falsa medium, Mrs. Kopitzky, con la esperanza de conseguir alguna iluminación espiritual, pero se desprecia a sí mismo y a ella por esta debilidad:

El Dr. Zorach Kalisher, pequeño, ancho de hombros, calvo por delante y con mechones de pelo dispersos por detrás, medio amarillos, medio grises, estaba sentado en una mesa redonda en la que había una tabla con signos, una trompeta y una rosa marchita. Desde detrás de sus pobladas cejas amarillas miraban un par de ojos

pequeños, penetrantes. El Dr. Kalisher casi no tenía cuello, su cabeza se sentaba directamente sobre sus anchos hombros, haciendo que pareciese una primitiva estatua africana. Su nariz estaba torcida, plana arriba y la punta partida en dos. De su barbilla salía un bultito.

Un poco después,

Hubo un tiempo en que intentó entender todas las cosas por medio de su razón, pero ese período de racionalismo hacía tiempo que ya había pasado. Desde entonces, había construido una filosofía anti-racionalista, una especie de hedonismo extremo que veía en el erotismo el *Ding an sich,* y en la razón la etapa más inferior del ser, la entropía que conducía a la muerte absoluta.

El aspecto del Dr. Kalisher está «tratando extensamente» simplemente porque no hay otra manera de presentar su aspecto si no es por medio de palabras. Una adaptación cinematográfica podría simplemente maquillar al actor para que podamos ver estos detalles de un vistazo. Las palabras son sustitutos necesarios de la reproducción visual directa que se permiten otros medios, y por eso no oímos con fuerza la entonación de la voz de un narrador. Pero el segundo fragmento evoca tal entonación, alguien nos está explicando cómo llegó el Dr. Kalisher a este tiempo y a este lugar. Lo que me interesa no es la fortuna estética del fragmento, sino simplemente cómo amplifica el sonido de la voz del narrador que nos está contando el pasado de Dr. Kalisher.

El «resumen» normalmente se refiere a las abreviaciones temporales; el capítulo 2 lo definía formalmente como una estructura en la que el tiempo de la historia dura considerablemente más que el tiempo del discurso, en la narrativa verbal éste es un efecto relativamente fácil de conseguir gracias a la existencia de verbos cuyos significados son esencialmente durativos (o iterativos). Pero también es corriente el resumen espacial. *Guerra y paz* proporciona muchos ejemplos de estos recorridos amplios. Y también *The Grapes of Wrath:*

Hace tiempo California pertenecía a México y su tierra a los mejicanos; y una horda de americanos harapientos y febriles llegó en tropel. Y tal era su hambre de tierra que tomaron la tierra —robaron la tierra de Sutter, la tierra de Guerrero, cogieron las cesiones y las rompieron y gruñeron y se pelearon por ellas, aquellos hombres

hambrientos desesperados; y guardaron con rifles la tierra que habían robado. Construyeron casas y graneros, labraron la tierra y plantaron cultivos. Y estas cosas significaban posesión y la posesión significaba propiedad.

Los mejicanos eran débiles y huyeron. No podían resistir, porque no deseaban nada en el mundo tan desesperadamente como los americanos deseaban la tierra.

El resumen espacial también asume un poder más gratuito que la mera descripción y por eso indica más claramente la presencia de un narrador. Es aún más gratuito que el resumen temporal, porque el lenguaje se presta con más cautela al resumen del tiempo, y todo el mundo puede aceptar sin más ni más las acciones de la memoria (ya sean personales o más bien históricas). Pero cuando un narrador toma a su cargo la descripción de panoramas, la evocación a vista de pájaro de enormes terrenos o el recorrido de multitudes de gente, está llamando la atención sobre su posición tan eminente.

Un tercer tipo de resumen compendia la cualidad de un existente o suceso. Cualquier tipo de caracterización directa llama la atención sobre la voz del narrador, pero encapsular a un personaje o escenario en una palabra o frase breve supone poderes aún más grandes, y por eso mayor audibilidad. «Como eran», disperso en insinuaciones a lo largo del texto, se convierte en «explícitamente como eran —en una palabra», una palabra que el narrador, con maestría sinóptica, se atreve a asignar. El narrador de *Jude the Obscure* tiene mucha tendencia a hacer tales sinopsis: «[Judel] era un chico al que le resultaba imposible hacerle daño a nadie». «Vilbert era un curandero itinerante, muy famoso entre la población campesina y totalmente desconocido para todos los demás, y él realmente se cuidaba de serlo, para evitar investigaciones inconvenientes». [«Arabella] era un animal hembra completo y verdadero —ni más ni menos...».

Relatos de lo que los personajes no pensaron o dijeron

Un paso adelante en la escala de la prominencia del narrador: algunos narradores asumen el poder de relatar lo que un personaje realmente *no* pensó o dijo. La mención de sucesos posibles pero no consumados llama la atención aún

más sobre el artificio del proceso narrativo en sí mismo. Un ejemplo de «Rappacini's Daughter» de Hawthorne:

El joven podría haber tomado las opiniones de Baglioni con muchas reservas si hubiera sabido que había una guerra profesional que venía de muy atrás entre él y el Dr. Rappacini.

Giovanni podría no haber hecho caso de las opiniones de Baglioni, pero no fue así porque ignoraba su rivalidad con Rappacini. El narrador nos cuenta palabra por palabra lo que pudo haber sucedido pero no sucedió.

En *Women in Love*, de Lawrence, capítulo 16, Birkin le pregunta a Gerald si la muerte de su hermana ahogada le afectaba mucho y él responde:

—Es un gran disgusto. Pero en realidad no lo siento mucho. No me siento diferente. Todos tenemos que morir, y parece que, de todos modos, da bastante lo mismo si te mueres o no. No puedo sentir pena, sabes. Me deja frío. No podría explicarlo.

—¿No te importa si te mueres o no? —preguntó Birkin. Gerald lo miró con unos ojos azules como el acero azulado de un arma. Se sentía incómodo, pero indiferente. En realidad, le importaba terriblemente, con un gran temor.

La penúltima frase de la cita es un relato de los sentimientos conscientes de Gerald de incómoda indeferencia. Pero la frase introducida por «En realidad» establece el conocimiento superior de un narrador representado. Conoce no sólo la mente consciente de Gerald sino también la inconsciente. Lo que viene a decir es «Gerald no sabía verdaderamente cómo se sentía; realmente tenía miedo». Tales expresiones transmiten la declaración de un narrador de unas inmersiones en la mente más profundas de lo normal. Donde otros hubieran dejado la conclusión a la inferencia, el narrador Laurenciano nos cuenta palabra por palabra lo que «encuentra» allí.

Carácter distintivo y comentario

En el libro primero de la *Retórica* (I.1.2), Aristóteles escribe:

El carácter distintivo [ethos] del hablante es causa de persuasión cuando expresa el habla de tal manera que hace que le demos

crédito; porque por regla general confiamos más, y más rápidamente, en los hombres de probidad sobre las cosas en general, mientras que en cuestiones ajenas a la esfera del conocimiento concreto, en el que las opiniones están divididas, confiamos totalmente en ellos. Sin embargo, esta confianza debería ser creada por el habla misma, y no dejar que dependa de una impresión antecedente de que el hablante es esta o esa clase de persona. No es cierto, como mantienen algunos escritores sobre el arte, que la probidad del hablante no contribuye nada a su persuasión; al contrario, podríamos casi afirmar que su carácter distintivo [ethos] es el más poderoso de todos los medios de persuasión.[19]

La referencia, por supuesto, es a la persuasión en el mundo real —legal (forénsica), ceremonial (epideíctica), y deliberadora (exhortativa)—. En la medida en que una narración es verdadera, es decir, historia, el narrador busca establecer a través de los medios retóricos usuales la fiabilidad de su carácter distintivo. Garantías de la veracidad pueden ir desde el «En serio» del chismoso que está contando una historia muy rara, al juramento «Juro solemnemente...» pronunciado por un testigo de un tribunal de justicia.

El carácter distintivo también funciona en la ficción, excepto que aquí su norma no es la verdad sino la verosimilitud, la apariencia de veracidad. Cómo mostrar esta apariencia mejor varía con el estilo y la época. La solución de Hemingway era la de minimizar la presencia del narrador. La verosimilitud en el estilo de Hemingway está en función del laconismo —para el narrador y para los personajes—. Los autores del siglo XVIII tenían otras ideas. Sus narradores representados eran una especie de oradores, aunque no persuadían a sus lectores a la acción práctica sino a aceptar la legitimidad de sus mimesis. Pintaban a los personajes y las escenas de acuerdo con la «vida normal y corriente»; las preguntas problemáticas podían resolverse con generalizaciones explicativas.

Puesto que una narración nunca comunica el habla directa del autor implícito, el carácter distintivo sólo puede aplicarse al narrador. La verosimilitud es plausibilidad sólo con respecto a la ficción (aunque los narradores representados a menudo refuerzan la ilusión con verdades generalmente aceptadas

[19] *The Rhetoric of Aristotle*, ed. Lane Cooper (Nueva York, 1960), páginas 8-9.

sobre el mundo exterior, es decir, la «generalización filosófica»). Para decirlo con otras palabras, el esfuerzo retórico del narrador es el de probar que su versión de la historia es «verdadera»; el esfuerzo retórico del autor implícito, por otra parte, es hacer que todo el conjunto, historia y discurso, inclusive la actuación del narrador, sea interesante, aceptable, coherente en sí mismo e ingenioso.

El carácter distintivo del narrador depende del tipo de verosimilitud que pretende. En la ficción autobiográfica o de testigo del tipo de *Moll Flanders* o *The Great Gatsby*, la veracidad ética depende del principio de «Lo vi con mis propios ojos», «Lo oí con mis propios oídos», en la ficción, como en el derecho, ya no tiene la misma fuerza; y de hecho, se puede jugar con esta debilidad, como lo hace Conrad en *Lord Jim* y obras similares. Cuando el narrador aparenta ser el «autor», su base ética es muy diferente. Su percepción de los sucesos ya no se discute, pues tácita o abiertamente reconoce que él es el origen de los sucesos y existentes que se describen. Su poder de persuasión está en su sagacidad o conocimiento del mundo o en lo que el público crea que constituye la credibilidad.

Comentario

Los actos de habla de un narrador que se salen de lo que es narrar, describir o identificar van a resonar con alusiones a la *propia persona*. A tales declaraciones sería mejor denominarlas *comentarios* (aunque abarcan toda una serie de actos de habla). El comentario, como es gratuito, transmite la voz del narrador con más claridad que cualquier otra característica excepto la explícita mención propia.

La filosofía de la lengua natural no ha compilado ninguna lista autorizada de los actos de habla, ni parece que ése sea su propósito. Pueden discutirse los nombres o existencia de ciertas ilocuciones, sin embargo, puesto que nuestra intención es examinar el comentario como característica narrativa, tal lista no es indispensable. Las categorías tradicionales acomodan bastante bien las densas novelas de comentario, como las de Fielding. El comentario puede ser implícito (es decir, irónico) o explícito. Este último incluye la interpretación, el juicio, la generalización y la narración «auto-consciente». Entre los

comentarios explícitos los tres primeros lo son de la historia. La «interpretación» (en este sentido especial) es la explicación manifiesta de la esencia, la relevancia o la significación de un elemento de la historia. El «juicio» expresa opiniones morales o de otros valores. La «generalización» hace referencia, yendo del mundo ficticio al mundo real, bien a «verdades universales» o a hechos históricos reales. La narración «auto-consciente» es un término creado recientemente para describir comentarios sobre el discurso en vez de la historia, ya sean serios o graciosos.

COMENTARIO IMPLÍCITO: EL NARRADOR IRÓNICO Y EL NARRADOR NO FIDEDIGNO

La ironía es muy compleja y presenta una gran variedad de manifestaciones. Nos vamos a centrar en una sola clase, aquella en la que un hablante mantiene una comunicación secreta con su oyente en contradicción con las palabras reales que usa y a expensas de alguna otra persona o cosa, la víctima o «blanco».

Si la comunicación es entre el narrador y el narratario a expensas de un personaje, se puede hablar de un narrador irónico. Si la comunicación es entre el autor implícito y el lector implícito a expensas del narrador, podemos decir que el autor implícito es irónico y el narrador no fidedigno.

Wayne Booth ha distinguido provechosamente entre la ironía estable y la inestable. La ironía estable es a) intencional, b) oculta, c) «reconstruida» por el lector como un significado más interesante que el que le han presentado, d) fija (una vez que el lector ha establecido el significado irónico «no se le invita a socavarlo con nuevas demoliciones y reconstrucciones») y e) finita en su aplicación (sólo se refiere a los enunciados que se han hecho realmente)[20]. Las ironías inestables ocurren cuando «el autor —en la medida que podemos descubrirle, y a menudo está pero que muy distante— se niega a declararse, por muy poco que sea, *en favor de* cualquier proposición estable»[21]. Sólo voy a examinar las ironías estables pues el autor implícito «distante», a pesar de su

[20] *A Rhetoric of Irony* (Chicago, 1974; versión española: *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986), pág. 6.
[21] *Ibid.*, pág. 240.

profundo interés literario, sería demasiado sutil para crear un narrador no fidedigno.

Un ejemplo clásico de la ironía del narrador a costa de un personaje lo tenemos en la primera frase de *Pride and Prejudice*. La «universalidad» de la «verdad» de que un hombre rico por fuerza necesita una mujer es válida sólo para la clase social que se está ridiculizando, la burguesía provinciana inglesa autosuficiente de principios del siglo XIX, a la cual no pertenecen ni el narrador ni el narratario. La declaración es irónica porque está claramente enfrentada con los valores más prudentes y menos materialistas que el narratario es invitado a compartir con el narrador. Esta ironía siempre se basa en la adulación implícita, acrecentada por una cualidad de «hágalo-usted-mismo» bien merecida. Nos congraciamos por reconocer que ésta *no* es una verdad, y mucho menos una verdad universal.

La voz del narrador puede volverse irónica sólo por un momento o alargarse de manera global a toda la narración. Hardy se permite una ironía ocasional, si bien tenue, para iluminar sus tristes paisajes. En *Jude the Obscure*, el comentario del narrador sobre la reacción de Jude en su primer encuentro con Arabella:

> Acababa de aspirar el aire de una nueva atmósfera que evidentemente había estado flotando a su alrededor dondequiera que fuese, no sabía por cuánto tiempo, pero de alguna manera había estado separada de su respiración normal como por una hoja de cristal. Sus intenciones de leer, trabajar y aprender, que había formulado de manera tan precisa hacía sólo unos minutos, estaban sufriendo un curioso desmoronamiento, no sabía cómo.

Aunque en las palabras formales, metafóricas del narrador, este fragmento relata la sensación del adoslecente que se pregunta «¿Eh, cuándo ha empezado *esto*?». La ironía se centra en «evidentemente» y «curioso»: la «evidencia» de que el sexo lo invade todo y su «curiosa» tendencia a interferir con las ocupaciones más serias sólo se le ocurriría a alguien que todavía no las ha experimentado. Junto con el narrador nos permitimos el lujo de sentirnos superiores. Pero como ironía limitada, no cambia en absoluto el destino del pobre Jude, en relación al cual no sería apropiado sentirse superior.

Por otra parte, en *The Secret Agent* la narración irónica impregna la novela, es la postura vocal normal del narrador.

La burla siempre nos indica quién está hablando. De la descripción del escaparate de Mr. Verloc recogemos joyas como «copias antiguas de oscuros periódicos... con títulos como *La Antorcha*, *El Gong*, títulos conmovedores». Conmovedores, por supuesto, si uno se interesa por esas cosas. La ironía a veces se hace notar al formular ideas incompatibles: Mr. Verloc es a la vez «vendedor de mercancías sospechosas» y «protector de la sociedad». Obviamente no puede ser ambas cosas y la ironía surge cuando nos enteramos de la naturaleza de su verdadero negocio.

Una vez que sintonizamos con la onda irónica de las observaciones del narrador, podemos oírla incluso en las formas indirectas libres. En un momento dado, el punto de vista de interés está en Winnie y su madre, pero nosotros suponemos que las actividades nocturnas de Verloc son sospechosas. La ironía surge en el discurso indirecto libre de oraciones como «...cuando salía parecía experimentar una gran dificultad en encontrar el camino de vuelta a su hogar provisional en la plaza de Belgravia». Esta ingenua caracterización de los vagabundeos vespertinos de Verloc se basa en la perspectiva de Winnie y su madre, puesto que, por algunas de las caracterizaciones directas del narrador («su aparente negocio», «el descaro de su mirada fija, que parecía ocultar una amenaza abominable»), está claro que Verloc no es un hombre que pueda perderse por las calles.

El narrador habla de casi todos los personajes de *The Secret Agent* de una manera irónica, sin tener en cuenta sus ideas políticas, posición social o cualidades personales. «El pobre Stevie», el hermano de Winnie es, en la terminología de su familia, «delicado», un eufemismo irónico de «deficiente mental» (la palabra que usa Ossipan es «degenerado»). Aunque «nunca le daban ataques (lo que era alentador)» su labio inferior tiene una desafortunada inclinación a caerse. El Consejero Privado Wurmt, de la Embajada hostil, consigue ser «meritorio», aunque posee una «complexión pálida» y una «fealdad melancólica». Mr. Vladimir, el nuevo agregado a cargo del espionaje, encuentra que su espejo, útil para estudiar a Mr. Verloc, le proporciona la ventaja añadida de «ver su propia cara, afeitada y redonda, de aspecto sonrosado y con labios delgados y sensibles formados precisamente para decir esas delicadas ocurrencias que le habían hecho un gran favorito en la más alta sociedad». Y así sucesivamente. Nadie

se salva en el juicio, sentencia y libertad condicional de Michaelis. Él ha sido condenado a cadena perpetua por participar en un intento de liberar a algunos presos de una furgoneta de la policía, en el que un policía fue muerto a tiros accidentalmente. Aunque lo único que hizo fue ayudar a abrir la puerta de la furgoneta, le condenaron a cadena perpetua, más apropiada para un asesino sádico:

> ... ningún ladrón hubiera recibido una sentencia tan dura. La muerte del policía en el fondo le había apenado, pero también el fracaso del complot. No ocultó ninguno de estos sentimientos a sus compatriotas del jurado, y esa especie de remordimiento dejaba mucho que desear para la abarrotada sala de la audiencia. Al sentenciarlo, el juez hizo comentarios emocionados sobre la depravación y falta de sensibilidad del joven detenido.

Un hombre que dice a un jurado que siente mucho haber matado a alguien y que también siente que su sedición no haya tenido éxito suena ingenuamente suicida. Pero es igualmente irónico que el jurado tenga tanta prisa en cerrarle las puertas de la cárcel, lo que es articulado por las lítotes irónicas del narrador —su conducta «dejaba mucho que desear», una calificación que igualmente podría aplicarse al alto precio del té—. Las «almas caritativas» que consiguen su libertad condicional corren la misma suerte que, por ejemplo, la noble patrocinadora de Michaelis:

> La gran señora era ingenua a su manera. No había nada en las ideas y creencias [de Michaelis] que pudieran escandalizarla o sobresaltarla, puesto que las juzgaba desde el punto de vista de su elevada posición. En realidad, sus simpatías eran muy asequibles para un hombre de ese tipo. Ella no era una capitalista explotadora, estaba, como si dijéramos, por encima del juego de las condiciones económicas. Y tenía una gran capacidad de compasión por las formas más patentes de las miserias humanas comunes, precisamente porque era tan completamente ajena a ellas.

En estos dos fragmentos se ironiza lo siguiente:

1. La ingenua incapacidad de Michaelis para adoptar, por puro instinto de conservación, una mínima reserva sobre sus objetivos revolucionarios ante un público obviamente hostil.
2. La disparidad entre la excesiva indignación del tribunal y las palabras elegidas para describirla.
3. La gente que interfiere con la ley al conseguir indultos para criminales.

4. Una «gran señora», cuya elevada posición le permite adoptar actitudes simplistas hacia unas causas precisamente porque entiende tan poco de ellas, y que se ha autoconvencido de que su riqueza no se deriva de la explotación capitalista. (Sabiendo lo que sabemos del Imperio Británico, ¿cómo puede ser eso?)

La cita sobre la gran señora va precedida por la observación —aparentemente universal y no solamente aplicable a esta obra— de que «Una cierta ingenuidad de pensamiento es común a las almas serenas en los dos extremos de la escala social». La generalización en sí misma no es irónica y podría fácilmente aparecer en otro contexto muy diferente, pongamos una novela de principios del XIX en la que un aristócrata romántico se da cuenta de que sólo puede comunicarse con campesinos. Pero en este contexto se convierte en irónico: la caridad, que debería ser en cierto modo producto de la identificación, se descubre que se deriva precisamente de la falta de ella. No sólo hay cuatro blancos diferentes, sino que también el narrador los ataca por motivos morales que cambian rápidamente: la prudencia normal (Michaelis es *demasiado* honesto); el excesivo fariseísmo (el tribunal es incapaz de ver que la culpabilidad de Michaelis es de menor grado y no pueden reconocer que su franqueza autocondenatoria es resultado de la esencial inocencia de su alma); la irresponsabilidad social (que incita a la gente a hacerse bienhechores en terrenos de los que no saben nada); y la gran riqueza hereditaria (que excluye a los que la disfrutan de la realidad ordinaria). Aunque en primer lugar la sentencia de Michaelis es excesiva, el error no se corrige con la libertad condicional que le consiguen con tejemanejes. Las reglas fundamentales del narrador cambian, y todos salen perdiendo.

En la «narración no fidedigna», el relato del narrador no concuerda con las suposiciones del lector implícito acerca de las intenciones reales de la historia. La historia socava el discurso. Y sacamos en conclusión, después de una «lectura profunda», entre líneas, que los sucesos y los existentes no pudieron haber sido «así», y por ello sospechamos del narrador. La narración no fidedigna es por tanto una forma irónica [22]. Esta convención satisface completamente las cua-

[22] *Rhetoric of Fiction*, págs. 305-309.

tro propiedades de la ironía estable de Booth. El lector implícito siente que hay discrepancia entre una reconstrucción razonable de la historia y el relato hecho por el narrador. Los dos grupos de normas están en conflicto, y el grupo que está oculto, una vez reconocido, debe ganar. El autor implícito ha establecido una comunicación secreta con el lector implícito. La cualidad de no fidedigno del narrador puede derivarse de la codicia (Jason Compson), la subnormalidad (Benjy), la credulidad (Dowell, el narrador de *The Good Soldier*), la estupidez psicológica o moral (Marcher en «The Beast in the Jungle»), la perplejidad y falta de información (Marlow en *Lord Jim*), la inocencia (Huck Finn), o un montón de otras causas, que incluyen algunas «mezclas desconcertantes»[23].

Nuestro diagrama de los seis componentes de la transacción narrativa nos permite indicar de manera conveniente el camino característico de la narración no fidedigna:

autor implícito → narrador → narratario → lector implícito

La línea continua indica comunicación directa, la línea quebrada indica comunicación indirecta o por inferencia. Los dos caminos para las líneas quebradas corresponden a las opciones de si el narrador es fidedigno o no. Si lo es, el acto narrativo tiene lugar únicamente a lo largo del eje central principal. Si no, hay dos mensajes (como en toda ironía), uno creíble (el de arriba) y el otro no (el de abajo). El mensaje implícito siempre es el creíble, de la misma manera que el tono de voz de una persona siempre es más creíble que las palabras que dice.

¿Cuál es el terreno de lo fidedigno? Es el discurso, es decir, la visión de lo que ocurre o de cómo son los existentes, y no la personalidad del narrador. Un narrador indeseable puede hacer un relato de la historia completamente fidedigno (es decir, uno que es irreprochable en relación a nuestras propias inferencias). El narrador de *Lolita*, Humbert Humbert, tenga

[23] *Ibid.*, pág. 432, da una lista de títulos de muchas novelas, incluyendo algunas que son tan sutilmente no fidedignas que son «inestablemente» irónicas, es decir, no podemos estar seguros de que el narrador en realidad *es* no fidedigno. Al buscar ironías y casos no fidedignos, la paranoia del lector es un riesgo ocupacional, como Booth admite humorísticamente.

el carácter que tenga, a mi parecer es fidedigno. A pesar de todo su sarcasmo sobre los personajes y los sucesos (sus dos esposas, los viajes por América y, por supuesto, insoportablemente, él mismo), sentimos que está haciendo lo posible por contarnos lo que ocurrió de verdad. Cuando descubre que no está siendo fidedigno, es el primero en admitirlo. Humbert no tiene nada que perder siendo fidedigno y mucho que ganar, por ejemplo, la oportunidad de desahogarse de una vez. La comunicación de sus tormentos en los últimos capítulos es especialmente conmovedora, y proyecta una triste verdad sobre el libro que no pueden socavar ni sus más acerbas observaciones.

El blanco de la narración no fidedigna es el narrador mismo, y no los personajes, sobre los cuales formamos nuestras propias conclusiones. Por lo tanto no sólo está su presencia señalada de forma indeleble, sino también la presuposición de que se relaciona con la historia como un personaje. De lo contrario, ¿qué interés podría tener en darnos una versión distorsionada?, su motivo no puede ser de ninguna manera el puro placer de contar historias. Por supuesto, puede ser un personaje secundario o periférico en vez de un protagonista, pero no puede ser «nadie». Su sospechosa relación de los sucesos puede, claro está, concordar con su personaje tal y como es evocado en general: Asociamos el hecho de que Jason Compson es un narrador no fidedigno con su fanatismo, tacañería y lujuria como personaje.

La cualidad de no ser fidedigno es generalmente constante a lo largo de una narración, pero a veces puede fluctuar. En «A Gentle Creature», de Dostoyevsky, hay un cierto cambio de perspectiva. A medida que avanza, el narrador se hace algo más fidedigno. Lo que hace que la historia sea interesante es la preocupación del narrador por su propia fiabilidad. Al principio, la afirma. Expresa gran satisfacción por el poder que ejercía sobre la chica gentil. «No era un sentimiento malo», nos cuenta, y eso, por supuesto, sugiere que aún lo siente, al menos imaginariamente, en su esfuerzo por reconstruir lo que sucedió en realidad. Pero su «inconsciencia», su egoísmo, es tan grande que inmediatamente supone que el lector está tan asombrado como él ante las «extrañas» reacciones de la chica. «Lo creas o no, estaba empezando a resultarle odioso. Oh sí, sé lo que digo. Lo observé cuidadosamente...» Y por lo visto todavía piensa que es «el hombre más

generoso», él, que la hizo vivir con un rublo al día, que la llevaba al teatro después de haberle dicho que lo olvidase, que reafirmaba de mil maneras su poder para dar y para quitar. Así es como era, y el acto de narrar sugiere cómo es y cómo llegará a ser. Al transmitir la historia, empieza a tener dudas: «Hubo alguna cosa que hice mal...» Aún así, continúa racionalizando: «Ten ánimo, hombre, y orgullo. No es culpa tuya». Luego, en un momento dado, todas las apariencias se desploman, la balanza se inclina y por fin logra entender lo que realmente sucedió y su culpa. (Pero desde otra perspectiva, la «verdad» resulta ser la sustitución de una neurosis por otra. Mientras que antes la usaba como el objeto de su necesidad de dominación, más tarde acude a ella por «amor», es decir, para recibirlo, como un niño lo recibe de su madre. Pero por supuesto para entonces ella está demasiado débil, demasiado herida por la vida para poder dárselo, se ha resignado a vivir distanciada. Es decir, su «amor» es solamente su vieja necesidad neurótica en una nueva manifestación, e igual de exigente.)

La narración no fidedigna es un efecto estupendo en el cine, pues una voz superpuesta que nos describa sucesos y existentes en la historia puede ser desmentida por lo que vemos claramente con nuestros ojos. Hay un buen ejemplo en la versión de Robert Bresson de *Le Journal d'un curé de campagne* de Bernanos. Como observa un crítico, «[El curé] tiene la impresión de que el Conde es un "amigo", mientras que nosotros seguimos siendo escépticos, la cara del Conde es demasiado fría, nos preguntamos cómo es posible que el cura pueda pensar que es un amigo, tenemos la sensación de que el cura se está imaginando al amigo que tanto desea».[24] El falso mensaje «amigo» es comunicado por la voz que narra del cura o por las palabras que vemos en su diario. Pero haciendo una «lectura profunda» del lenguaje de las caras, el mensaje es «espectador cínico». Y confiamos en nuestro juicio del personaje por encima de las impresiones del ingenuo cura.

Un ejemplo más llamativo ocurre en *Stage Fright* de Alfred Hitchcock. Toda la intriga se basa en lo que esencial-

[24] Raymond Durgnat, en *The Films of Robert Bresson* (Nueva York, 1969), pág. 48.

mente es un relato falso, en escenas retrospectivas, de sucesos que tuvieron lugar antes de AHORA. Jonathan (Richard Todd) le cuenta a su amiga, Eve (Jane Wyman) cómo se ha visto implicado sin querer en un asesinato cometido por una famosa cantante de music-hall, Charlotte (Marlene Dietrich). Mientras narra los sucesos, hay un fundido a «los sucesos mismos» —la aparición de Charlotte con el vestido empapado en sangre y la rápida visita de Jonathan a su apartamento para traerle un vestido limpio, pasando por encima del cuerpo del marido muerto mientras lo hace—. Luego lo vemos arreglando la «evidencia» para dar la impresión de que el marido de Charlotte había sido asesinado por un ladrón: rompe la ventana de la puerta de la terraza, deja el contenido de la mesa del despacho todo revuelto, etc. Por desgracia, al salir, lo ve la criada de Charlotte. Más tarde, al visitarlo la policía, se larga, va a buscar a Eve a su escuela de teatro y la persuade para que lo lleve en coche hasta la casa que su padre tiene en la costa, en donde espera poder ocultarse en el barco de su familia. La película empieza con los dos yendo a toda velocidad hacia la costa en el coche de ella, y durante el viaje es cuando él narra los sucesos presentados más arriba. No tenemos ni idea de que su versión de la historia es falsa hasta el último momento.

...vemos todo, inevitablemente, desde el punto de vista del narrador [*i.e.*, Jonathan], sabiendo sólo lo que él nos cuenta... Vemos la película con cierta satisfacción, sabiendo que este agradable joven conseguirá salir adelante de algún modo... Luego, al final de la película nos enteramos de repente de que Charlotte *no* ha mentido en absoluto al culparle: él *es* realmente el asesino; nos ha engañado. La escena retrospectiva era una mentira deliberada (y digan lo que digan [Eric] Rohmer y [Claude] Chabrol, las imágenes mienten tanto como las palabras, sin duda alguna).[25]

---

[25] Robin Wood, *Hitchcock's Films* (Nueva York, 1969), pág. 37. La referencia es a Eric Rohmer y Claude Chabrol, *Hitchcock* (París, 1957), con los que estaba de acuerdo François Truffaut en su larga entrevista a Hitchcock (*Hitchcock*, Nueva York, 1967). Hitchcock respondió con una astuta interrogación retórica: «En el cine, a la gente no le importa que se muestre a un hombre mintiendo. Y también es aceptable, cuando un personaje cuenta una historia sobre el pasado, que la escena retrospectiva la muestre como si estuviera ocurriendo en el presente. Así que por qué no podemos contar una mentira por medio de una escena retrospectiva.» La actitud negativa de Truffaut a esta posibilidad parece extrañamente académica, incluso puritana, para uno de los fundadores de la *nouvelle vague*.

En otras palabras, la cámara conspira con el narrador no fidedigno. Pero hemos hablado de la cámara como instrumento del autor implícito cinematográfico; ¿vamos a decir que *él* también miente?; ¿difiere el medio fílmico del verbal en este caso (puesto que hemos dicho que sólo el narrador puede ser no fidedigno, pero no el autor implícito)? Yo diría que no: lo lógico es que aunque los planos concretos, las imágenes visuales, «mienten» sin duda, lo hacen a beneficio del narrador, Jonathan, y no del autor implícito. El autor implícito de hecho permite que la verdad salga a la luz al final, de manera que no podemos llamarlo no fidedigno. A Jonathan sólo se le permite tener un aspecto de «joven agradable» y por eso creíble, tanto en la imagen que proyecta como en sus palabras. Aparte de esto lo único que hay es la convención fílmica normal del fundido de una persona contando una historia a su representación puramente visual. Hitchcock simplemente ha dejado que la cámara represente la mentira de un personaje narrador. No es su culpa que el público (inclusive enterados críticos franceses) insista en que toda historia mostrada por la cámara debe ser *ipso-facto* «verdadera». Al permitir que la cámara «mienta» por el personaje-narrador, Hitchcock estaba sólo poniendo en duda la convención de la narración fidedigna, como tantos novelistas habían hecho antes. Las imágenes visuales no son más sagradas que las palabras. El cine adoptó, en 1951, una moda ya establecida en la narrativa verbal mucho antes de principios de siglo.

COMENTARIO DE LA HISTORIA: LA INTERPRETACIÓN

La «interpretación» puede ser considerada como la categoría más amplia del comentario explícito. En cierto sentido, incluye a los otros: si una interpretación propiamente dicha es cualquier explicación, un juicio es una explicación cuya base es la evaluación moral, mientras que la generalización es aquella que compara un suceso o existente de la historia con los reales del universo no ficticio. Pero vamos a ceñirnos a la distinción tripartita, limitando la «interpretación» a cualquier intento relativamente exento de valores de explicar algo en relación a la historia misma, sin salir fuera de ella (como hacen el juicio y la generalización).

Aun dentro de estos límites son posibles multitud de

enunciados. Aquí hay algunos ejemplos de *Père Goriot* (de una traducción de Henry Reed). Como ha sido señalado, Balzac deseaba justificar o «hacer naturales» conductas, aspectos, estados de la situación, hasta el pedazo más pequeño de la vida parisina. Por ejemplo: Eugène Rastignac se pone al tanto del lamentable *beau monde* de París escuchando atentamente las confesiones de las mujeres. Éstas aparecen normalmente en diálogo directo y luego su esencia es comentada por el narrador. Delphine, agradecida por las apuestas afortunadas de Rastignac que la salvan de la ruina económica, le relata su triste historia como esposa de Nucingen y amante abandonada de Marsay. Resumiendo para nosotros (y para Eugène), el narrador interpreta: «Esta mezcla de los buenos sentimientos que hacen tan excelentes a las mujeres y los defectos que la sociedad contemporánea les obliga a adquirir desconcertaba grandemente a Eugène». La exacta pertinencia del relato inconexo de Delphine se pone así de relieve: ilustra cómo las mujeres distinguidas son presionadas por la sociedad a mezclar el amor noble con la sórdida avaricia. [26]

O, al conocer a Maxime, el amante de Mme. de Restaud, Eugène dice para sus adentros: «Éste es mi rival y me propongo vencerle». El narrador grita: «¡Joven impetuoso!», y pasa a interpretar: «No se daba cuenta del hábito del Conde Maxime de Trailles de provocar un insulto, sacar el arma primero y matar a su oponente». La ignorancia total de Rastignac es, desde luego, un recurso conveniente para explicar abiertamente las costumbres parisinas: «Eugène no se daba cuenta de la ansiedad febril que poseían en aquel entonces las mujeres de cierta clase. Nadie le había contado que la mujer de un banquero sería capaz de hacer cualquier cosa por entrar por una puerta del Faubourg Saint-Germain». «Eugène no sabía que nunca se debe visitar a nadie en París sin antes obtener de amigos de la familia una detallada historia del marido, mujer y los hijos». Y así sucesivamente.

Las interpretaciones también pueden ser predicciones: dando el gran salto a la alta sociedad con los preciados francos que pidió prestados a su familia, Eugène se juega su

[26] Una generalización está incrustada en esta interpretación, y es: «La sociedad empuja a las mujeres a la iniquidad.» Como veremos, la mayoría de nuestros ejemplos son de tipo mixto: esta es la naturaleza general del comentario explícito. Los términos *(lexies)* de *S/Z* son casi siempre polivalentes.

futuro comprándose ropa nueva. Afortunadamente, su sastre:

era de los que comprenden el aspecto paternal de su negocio y se consideraba como un guión entre el pasado de un joven y su futuro. El agradecido Eugène con el tiempo le haría una fortuna con una de esas observaciones que le harían famoso años más tarde: «Sé de dos de sus pantalones que han hecho cada uno uniones que valen veinte mil francos al año».

El narrador que interpreta puede invocar el modo optativo y también el tiempo futuro, haciendo conjeturas sobre lo que pudo haber sido. Si la mujer de Goriot hubiera vivido, hubiera ejercido:

un cierto dominio sobre él más allá de la esfera afectiva. Quizás hubiera educado esa naturaleza perezosa, quizás le hubiera enseñado a preocuparse por las cosas del mundo y de la vida.

La descripción directa del personaje puede combinarse con la interpretación:

Como toda la gente sin imaginación, Madame Vauquer tenía la costumbre de no mirar más allá del pequeño círculo de sucesos para descubrir sus causas. Prefería encajarle sus propios defectos a otra gente.

En Balzac las formas de las interpretaciones son tan variadas como sus contenidos. Pueden usarse palabras obviamente explicativas, como los simples causativos: «así», «porque», «ya que», «a causa de»; o la interpretación del narrador puede repetir una pregunta ya planteada por el narratario. El apuesto Portugese encuentra difícil decirle a Mme. de Beauséant que va a dejarla. «¿Por qué?», pregunta el narrador y la interpretación proporciona la respuesta: «Probablemente no hay nada más difícil que presentarle a una mujer ese *fait accompli*». Una fórmula distinta introduce la codicia de Poiret: «Podría soprender al lector que Poiret...». El narrador que interpreta puede ofrecer una pseudo-cita, aún mejor para entender el quid del asunto. Mientras Eugène va andando hacia casa después de su primer encuentro con Delphine:

«Si Madame de Nucingen me acepta, le enseñaré a manejar a su marido... El marido está en el mercado del oro... podría ayudarme a hacer una fortuna de golpe». No lo puso tan crudamente, y todavía

no era lo bastante experto para evaluar una situación y calcular sus posibilidades.

De modo que el narrador que interpreta lo hace por él.

La interpretación puede explicar lo que ningún personaje tiene ocasión de explicar, ya sea por ignorancia, pobreza de expresión, impropiedad dramática, o lo que sea. Este efecto es común en novelas de tesis como las de Hardy. Los personajes son movidos por fuerzas que ellos mismos no pueden comprender. Jude es empujado hacia los brazos de Arabella:

...como si materialmente, un brazo irresistible de un poder muscular extraordinario lo agarrase, algo que no tenía nada en común con los espíritus y las influencias que le habían impulsado hasta entonces... lo empujaba, como un colegial violento... lo agarraba por el cuello...

El hacha ideológica de Hardy normalmente se afila en tales interpretaciones: «parecía haber determinación en sus decisiones. Pero otras fuerzas y leyes que no eran las suyas estaban en funcionamiento»; o en la forma metafórica o contraria a los hechos: «Si éste hubiera sido un caso en el tribunal de un juez omnisciente, podría haber anotado el hecho curioso de que Sue había confundido la indiscreción menor con la mayor»; o una premonición, como cuando Jude recibe la primera nota de Sue: «uno de esos documentos que, siendo sencillos y comunes en sí mismos, retrospectivamente se ve que estaban cargados de consecuencias apasionadas».

Incluso en *The Ambassadors*, en donde la narración es muy oculta, el narrador hace alguna que otra interpretación. El famoso primer párrafo de la novela contiene uno:

El mismo principio secreto... que había impulsado a Strether a no desear en absoluto la presencia de Waymarsh en el muelle, que le había llevado por tanto a posponer por unas horas su disfrute de él, ahora operaba para hacerle sentir que todavía podía esperar sin desilusionarse... El principio operante que acabo de mencionar había sido, para el que había desembarcado más recientemente de los dos hombres, totalmente instintivo...

En la ironía de la subestimación negativa tan bien descrita por Ian Watt («posponer su disfrute», «esperar sin desilusionarse»), hay una confluencia de las simpatías del narrador y el personaje de las que hablamos antes. Pero la caracterización

del «principio» como «secreto», es decir, «totalmente instintivo», sugiere que el narrador está realmente haciendo una interpretación. Después de todo, es «secreto» para quién si no para Strether mismo. En estas oraciones el punto de vista de interés sigue siendo el de Strether; pero precisamente, en la medida en que su sentimiento es «instintivo» y oculto para él, no puede expresarlo muy bien en palabras. Por lo tanto la voz es claramente la del narrador, contándonos lo que estaba sintiendo Strether sin darse cuenta. El narrador está ayudando a Strether a articular, como también ayuda a Maisie, ese otro niño desamparado.

COMENTARIO DE LA HISTORIA: EL JUICIO

Valores, normas, creencias —*The Rhetoric of Fiction*, de Wayne Booth, ha tratado todos estos elementos de la novela con tanta erudición que cualquier explicación parecería sólo un apéndice a su obra—. Es especialmente útil la manera en que muestra cómo el autor implícito «forma creencias» discriminando y resaltando ciertos valores, ya sean tradicionales, como en *Tom Jones*, *Pride and Prejudice*, *Barchester Towers*, *The Egoist*, o poco usuales, nuevos o «no existentes», como en *The Mayor of Casterbridge*, *Nostromo*, *Tender Is the Night*[27].

No obstante, podemos fijarnos en el recurso formal por el que se comunican los juicios. Aquí, de nuevo, un examen de los detalles de los enunciados, su gramática y estatus ilocucionario descubrió particularidades útiles. Veamos cómo las voces del juicio explícito se hacen oír en dos novelas muy diferentes.

No es un secreto que el narrador de *Barchester Towers* ganaría el premio al juicio narrativo (Henry James lo llamaría el premio de consolación). Juzga prácticamente a todos los residentes de la ciudad catedralicia con todo detalle, con

[27] Una cuestión que no necesita discutirse más es la *legitimidad* del juicio. Los argumentos de Booth cumplen de sobra las normas de la persuasión: ver en especial las secciones «Molding Beliefs» (*Rhetoric of Fiction*, págs. 177-182), «Relating Particulars to the Established Norms» (págs. 182-189) y los ejemplos de *The Old Wives' Tale* (págs. 145-147) y *Emma* (págs. 256-257, 262-264). Los argumentos de Booth han sido apoyados independientemente por Robert Alter, *Fielding and the Nature of the Novel* (Cambridge, 1968), que encuentra que Fielding sustituye con éxito el juicio por el análisis psicológico.

adjetivos derivados de normas morales convencionales: Dr. Grantly es «orgulloso, deseoso, mundano»; el difunto John Bold no «merece la mujer que había conseguido», pero su bebé es «encantador», y su hermana, Mary Bold, «no podía haber sido más amable». El Obispo Proudie, si bien «un hombre atractivo», «pulcro» y «compuesto», está «dominado» por la «despótica» Mrs. Proudie. Más sutilmente: «... años atrás [Mr. Slope] añadió una «e» a su apellido, por eufonía, como otros grandes hombres habían hecho antes que él». El juicio es irónico: él *tiene* bastante de desastrado [«slop»] y *no* es un gran hombre. Y así sucesivamente en todo el rico tesoro de los retratos de la novela. Algunos adjetivos expresan directamente un juicio, pero otros son connotativos y metonímicos: por ejemplo el apretón de manos excesivamente húmedo de Mr. Slope, o la tendencia de Squire Thorne a teñirse el pelo.

El narrador de *Barchester Towers* está tan preocupado acerca del juicio moral que anticipa discusiones con narratarios que puedan formar opiniones «erróneas». Sobre la decepción del Arcediano Grantly al no recibir el llamamiento al obispado:

> Muchos pensarán que estaba mal que estuviera apenado por la pérdida del poder episcopal, mal que lo hubiera codiciado, es más, mal que hubiera pensado en ello siquiera... Con tales censuras no puedo afirmar que esté completamente de acuerdo.

O un juicio, digamos, «El punto débil de Mr. Harding era que dudaba de sí mismo» —es atenuado por una generalización— «sin embargo, no es un defecto común de los de su clase»; la duda se transforma en una virtud al hacer que la fe de otros sacerdotes parezca como un dogma. O una generalización puede reforzar un juicio negativo; sobre la carta de Mr. Slope a Eleanor Bold:

> Esta carta, tomada en su conjunto y considerando que Mr. Slope deseaba asumir un alto grado de confianza con Eleanor, no hubiera estado mal, si no fuera por la mención de las trenzas. Los caballeros no les escriben a las señoras sobre sus trenzas, a no ser que tengan realmente mucha confianza.

O (¡Ay!) una generalización puede dar validez a una acción que es muy inverosímil pero necesaria para la trama.

Mr. Harding sabe de sobra que la carta de Mr. Slope tiene un carácter comprometedor y a pesar de ello, (increíblemente) no avisa a su hija (increíblemente), falta de perspicacia. Trollope necesita una página entera para dar validez a este error, empezando, con bastante poca convicción: «Qué difícil es juzgar con exactitud los sentimientos de otros».

Nos tropezamos con un enfoque muy distinto al del juicio del narrador en las primeras frases de *Magister Ludi* de Hermann Hesse. Lo que está en cuestión no es un personaje o un suceso sino toda una manera de pensar, que concierne el lugar del individualismo en las sociedades del futuro. El narrador defiende el valor de describir algo de las vidas de los grandes maestros del Juego de las Cuentas de Cristal, pero las actitudes predominantes exigen una apología:

> No ignoramos que este empeño [la biografía de Joseph Knecht] va, o parece ir, de alguna manera en contra de las leyes predominantes y los usos de nuestra vida intelectual. Porque, después de todo, la eliminación de la individualidad, la máxima integración del individuo en la jerarquía de los educadores y los eruditos siempre ha sido uno de nuestos principios dominantes [28].

La justificación es que Joseph Knecht es la excepción que confirma la regla o, en la generalización del texto, «cuando más intencionada y lógicamente formulemos una tesis, tanto más irresistiblemente pide a gritos su antítesis». Puesto que Knecht encarna tan maravillosamente la estructura colectiva, jerárquica de la sociedad, escogiéndolo a él para nuestra atención biográfica no significa que sucumbamos al «culto a la personalidad» sino, al contrario, reafirmamos el valor de la comunidad.

> Para nosotros, un hombre es un héroe y merece un interés especial sólo si su naturaleza y educación lo han capacitado para dejar que su individualidad sea casi totalmente absorbida por su función jerárquica sin perder al mismo tiempo el ímpetu vigoroso, fresco y admirable que crea el sabor y el valor del individuo.

Aquí la capacidad para juzgar del narrador representado va mucho más allá de los adjetivos y las frases descriptivas; recurre a toda una epistemiología y discute el asunto de una

[28] *De una traducción al inglés de Richard y Clara Winston.*

manera discursiva y retórica. Al hacerlo, presupone un conjunto de normas bastante opuestas a las que probablemente tiene el público implícito.

COMENTARIO DE LA HISTORIA: LA GENERALIZACIÓN

Los críticos hace tiempo que se han fijado en las frecuentes citas que hay en las obras de ficción de «verdades generales», es decir, observaciones filosóficas que saliéndose del mundo de la ficción llegan hasta el universo real[29].

Incluso los filósofos profesionales están preocupados con el curioso estatus de tales afirmaciones objetivas:

> No todas las frases en la ficción son ficticias. Algunas simplemente expresan explícitamente verdades lógicas, la connotación de las palabras, generalizaciones empíricas, leyes empíricas de la naturaleza humana, sin tener en cuenta si son universales o proporcionales, y suposiciones de todas clases que se dan por sabidas en nuestro mundo y que normalmente tenemos que proporcionar para entender la obra de arte literaria. Es verdad que «7 es un número primo» y que «Todos los hombres son mortales» aunque sea «dicho» por un personaje en una novela[30].

Pero los hechos científicos forman sólo un tipo de generalización. Más común (al menos en la ficción del siglo XIX) es un tipo «filosófico» de observación amplio que está relacionado con las condiciones de la verdad de una manera más contingente. Por ejemplo, se podría aceptar en un punto de un texto, «Un hombre debería decir siempre la verdad»; y en otro «Un hombre nunca debiera decir la verdad a alguien que va a sufrir a consecuencia de ello». Al contrario de «Siete es un número primo», esas afirmaciones pueden discutirse, habitan el universo de la retórica y no de la ciencia. Para la narrativa, como para el debate en la vida real, su pertinencia depende de cómo se adaptan al contexto ficticio y no de su verdad en un sentido absoluto.

---

[29] Joseph Warren Beach, por ejemplo, da citas de Fielding en *The Twentieth Century Novel* (Nueva York, 1932), pág. 28. Booth habla de la generalización en el sentido de que «implanta» o «refuerza normas». La generalización es el código que Barthes llama «cultural» o «referencial» *(S/Z*, pág. 20): el subcódigo de lo tópico es el «gnómico».

[30] Laurent Stern, «Fictional Characters, Places and Events», *Philosophy and Phenomenological Research*, 26 (1965), 213.

Tanto las generalizaciones objetivas como las retóricas desempeñan las mismas funciones básicas, por ejemplo, la ornamental y en especial la verosímil [31]. Hemos notado que las generalizaciones y otros comentarios surgen a menudo por la necesidad de plausibilidad, ya que en períodos históricos agitados los códigos no son lo suficientemente fuertes para establecer una aparente realidad. De ahí el mayor uso de la verosimilitud inventada para ese caso y específica del autor. Las generalizaciones se hacen muy arbitrarias. En Balzac hay tantos *parce ques* y *cars* que terminan por llamar la atención, resaltando (y en cierto sentido socavando) precisamente lo que tenían que ocultar, la arbitrariedad de cualquier decisión narrativa (una arbitrariedad que autores más despreocupados y más atrevidos como Sterne y Diderot celebran abiertamente). Genette ha observado que la generalización explicativa de Balzac, la «ley general», «supuestamente desconocida o... olvidada por el lector, a quien el narrador necesita enseñar o recordársela», el entimema creado para ese caso (porque eso es lo que es esencialmente: un instrumento retórico, y no lógico o poético) puede ser totalmente reversible. Por cada proposición una contraria podría mantenerse igual de bien si lo necesitase la trama. Cuando es necesario, el error conduce a la victoria no al fracaso, y los logros al desastre y no a la victoria. Si los deseos de un cura de parroquia no se satisfacen con una gran herencia sino que requieren una canonjía, es porque «Todo el mundo, incluso un cura, debe tener su caballo de batalla». (*Le Curé de Tours*). Pero si *está* satisfecho, otra generalización puede acogerlo: «un borracho no tiene el valor suficiente para ser ambicioso». Esta facilidad asombrosa para encontrar explicaciones indica claramente una agitada etapa de transición en la historia literaria. Marca un estilo que requiere un realismo tradicional, pero no dispone de un consenso adecuado sobre la realidad en la que debe basarlo. Provee sus propios estereotipos para explicar acciones que de otra forma parecerían poco claras o irracionales, porque los códigos tradicionales han sido subvertidos

---

[31] Booth, *Rhetoric of Fiction*, págs. 197-200, discute la «generalización del significado total de la obra». Pero lo que yo llamo generalización es local y no global en su aplicación. «Hacer que [toda la obra] parezca que tiene una cualidad universal o al menos representativa más allá de los hechos literales del caso» para mí es una cuestión completamente diferente, que se consigue sin recurrir en absoluto a ningún comentario generalizador explícito.

por la historia. Balzac y Thackeray construyeron la verosimilitud artificialmente para compensar lo que ya no se podía uno apropiar silenciosamente del dominio público. Los *topoi* estaban libres. Los escritores necesitaban generalizaciones porque la motivación no estaba clarificada por códigos conocidos. Y todavía no había llegado la hora de las narraciones completamente arbitrarias que podían ignorar visiblemente cualquier explicación simplemente porque «La vida es así».

Pero veamos la naturaleza y función de las generalizaciones a través de ejemplos específicos. *Barchester Towers* será de nuevo nuestra fuente. La mayoría de ellas son claramente «filosóficas». Trollope no era Balzac. Sus generalizaciones no querían sonar *ad hoc*, sino sencillas y razonables, cómodas precisamente por ser comunes. Cito o hago paráfrasis de una selección al azar: «Escuchar sermones resulta muy pesado» (capítulo 6). «Los estudiantes van mal en el catecismo» (capítulo 6). «A las señoras las embaucan fácilmente los aduladores» (capítulo 7). «Todo el mundo cotillea malévolamente sobre los demás y se sorprende al oír que otros hacen lo mismo sobre ellos (capítulo 20). «Los ingleses saben menos sobre su propia arquitectura que sobre la de Europa» (capítulo 22). «Cuántos matices hay entre el amor y la indiferencia, y qué poco se comprende esta escala graduada» (capítulo 24). Y así sucesivamente. Éstas son presentadas de una manera bastante ornamental, sin embargo, su carácter ornamental (a pesar de la aparente paradoja) es realmente funcional. Por extraño que parezca, tenía cierto valor el rellenar el número requerido de páginas «para Mr. Longmans». El ritmo pausado tan esencial al arte de Trollope se mide por tales intrusiones. Y las generalizaciones con frecuencia contribuyen a la combinación del ingenio litótico y la falsa humildad característica de su estilo. Las generalizaciones normalmente parecen justificar una acción o una caracterización. Por ejemplo, la generalización sobre los sermones ocurre en el contexto de la primera (y única) actuación de Mr. Slope en la Catedral de Barchester. Duplica el sufrimiento de la congregación, ya que lo detestan sin exceptuar a ninguno (o ninguna). Lo insoportable de este sermón en particular se intensifica por lo insoportable de cualquier sermón en general. La generalización sobre la ignorancia de los ingleses acerca de su arquitectura nativa acompaña muy apropiadamente a la descripción

de las maravillas de la residencia sajona de Thornes, Ullathorne. Y así sucesivamente. La generalización, como cualquier otro comentario en manos de un artesano capaz, es un instrumento preciso para realizar economías, y en muchos casos plasmar ideas que de otro modo no serían accesibles.

Aunque lo que nos preocupa principalmente no es la superficie lingüística de la narrativa per se, hay un giro sintáctico que salta a la vista de los coleccionistas de la generalización como enormemente típico. Consiste en un nombre especificado por un elemento deíctico (a menudo «eso» como pronombre demostrativo) seguido de una oración subordinada restrictiva que clarifica la deixis. Esta locución es tan popular en Balzac, muy preocupado por la verosimilitud, que ya hay una en la primera frase de «Sarrasine», el objeto del escrutinio de Barthes:

Estaba profundamente inmerso en uno de esos ensueños que se apoderan hasta del más superficial de los hombres, en medio de las fiestas más tumultuosas.

«Uno de esos ensueños, ya sabes a lo que me refiero»: el narrador nos da un codazo amistoso. La misma forma de la sintaxis nos fuerza a aceptarlo. Aunque sólo sea para comprenderlo, se tiene que aceptar la presuposición de que la gente realmente se sume en profundos ensueños en las fiestas. No estamos en situación de cuestionar la afirmación, porque no se ha hecho como afirmación; se desliza ayudada por una lubricación deíctica irresistible. Habría que ser realmente perverso (o un teórico, lo que viene quizás a ser lo mismo) para preguntar «¿*Qué* ensueños?». Y si lo hiciéramos en una lectura pública, el público nos gritaría con razón: «¡*Esos* ensueños, idiota!».

Las películas modernas son muy cautelosas a la hora de usar comentarios explícitos. Cualquier tipo de voz superpuesta que narra está pasada de moda, pero especialmente la que moraliza o interpreta. (Esto no ocurre, claro está, en las películas que imitan expresamente las técnicas novelísticas, especialmente de forma paródica como *Tom Jones* de Tony Richardson). Pero unos cuantos directores de talento han conseguido expresar el equivalente a un comentario por

medios visuales. Un ejemplo es el final de *Eclipse* de Michelangelo Antonioni. Como señala un crítico, la secuencia final «reúne los fragmentos visibles del mundo de la película en una expresiva imagen de parálisis y futilidad»[32]. El efecto se consigue con una secuencia de planos que son incomprensibles excepto como comentario de la historia que acaba de terminar —la búsqueda inquieta de una mujer de significado en las vidas que la rodean y sus dificultades para establecer una relación verdadera con un hombre—. La secuencia muestra el entorno urbano por el que ha caminado sola, con su madre, amigos y amantes, pero que ahora está vacío sin su presencia o cualquier presencia familiar. El paisaje urbano desnudo y árido es evocado con planos tales como:

> La sombra de un árbol contra una pared blanca.
> Dos sombras en la calzada asfaltada, proyectadas por los rayos de un sol que no brilla mucho.
> Un plano panorámico del estadio detrás del cual Piero y Vittoria habían paseado juntos a menudo y que ahora está vacío. La calle está completamente vacía.
> Rayas blancas para el tráfico pintadas en el asfalto en favor de los peatones. Se oyen pasos. Son los de un desconocido que pasa[33].

Comentario del discurso

Los comentarios del discurso hechos por el narrador han sido algo común durante siglos. Robert Alter[34] ha mostrado la elaborada sofisticación de tal comentario ya en *Don Quijote*, y sin duda podrían encontrarse ejemplos anteriores.

Se me ocurre una dicotomía básica entre los comentarios del discurso que socavan o no la estructura de la ficción. Los primeros han dado en llamarse narraciones «auto-conscientes».

Algunos comentarios del discurso son sencillos, claros y están en relativa armonía con la historia. El narrador de

[32] Robert Richardson, *Literature and Film* (Bloomington, Ind., 1969), 50-51.

[33] L. Brigante, *Screenplays of Antonioni* (Nueva York, 1963), pág. 357.

[34] Esta discusión se ha beneficiado enormemente del trabajo de mi amigo (especialmente *Partial Magic* y el último capítulo de *Fielding and the Novel)* y de conversaciones que hemos tenido. Le estoy agradecido por su amable atención y sus acertadas respuestas.

Trollope escribe sobre las responsabilidades del autor, reniega discretamente de su competencia artística, habla con libertad de la necesidad de apretar ese botón narrativo, bajar esa palanca, y echar el freno de vez en cuando, pero está claro que está muy metido *dentro* de su historia, siente antipatía o afecto por sus personajes, y por nada del mundo perturbaría la ilusión del lector de que realmente existe «en alguna parte» un Barchester, con su obispo, deán, arcediano, prebendados, y por supuesto sus mujeres[35]. Aunque imita el prólogo de *Henry V* («Oh, por una musa de fuego»), para no hablar de Homero o Virgilio, cuando pregunta «¿Cómo cantar la ira divina de Mr. Slope...?», el del narrador es de un heroico-cómico muy débil. La mayoría de los comentarios preocupados tienen que ver con el funcionamiento de los recursos narrativos: «[los Stanhope] deben ser presentados a mis lectores», «Sin embargo, ahí está [Mr. Slope], solo en el sendero del jardín y tenemos que conseguir sacarlo de ahí», «No necesitamos escuchar toda la declaración de [Bertie]», etc. Este mecanismo rechinante puede molestarnos si estamos muy acostumbrados al estilo suavemente ronroneante de James, y no es que inspire una contemplación profunda de la naturaleza del artificio narrativo. Trollope puede extenderse a la digresión crítico-literaria, como cuando el narrador se encarga de atacar el principio del suspense en la trama:

> ...aquí, quizás, se le permita al novelista explicar sus ideas sobre un punto muy importante del arte de contar cuentos. Y se atreve a reprobar el sistema que llega a violar toda confianza normal entre el autor y sus lectores al mantener, casi hasta el final del tercer volumen, el misterio sobre el destino de su personaje favorito.

Pero lo hace para mitigar la ansiedad potencial del lector sobre esta narración concreta:

> ...que el lector de buen corazón no se inquiete en absoluto. Eleanor no está destinada a casarse con Mr. Slope o con Bertie Stanhope.

No hay conflicto entre el tono de la historia y la petición discursiva del narrador de permiso para describirla. La acti-

---

[35] Alter hace la misma observación con respecto a Balzac, Dickens y Thackeray en *Partial Magic*, cap. 4.

tud general es homogénea, caracterizada por su amable decoro, cortesía y consideración por los sentimientos del narratario. El tono del narrador se parece al de su héroe, Mr. Harding: excesivamente modesto y considerado. No es que esto excluya alusiones cómicas, pero es un tipo de comedia indulgente. Cuando el Obispo se retira a su cámara nupcial, en la que se toman muchas de las críticas decisiones de su cargo pastoral, el narrador declara:

No *tenemos la menor intención* de seguirle hasta allí. Hay algunas cosas que ni los novelistas, ni los historiadores debieran intentar; unas cuantas escenas en el drama de la vida que ni un poeta debiera atreverse a pintar. Que quede entendido que lo que pasó entre Dr. Proudie y su esposa esta noche, pasó entre ellos.

O, para explicar por qué Mrs. Stanhope siempre estaba vestida tan espléndidamente:

Si el esfuerzo dependía en parte de ella, o totalmente de su criada, no es asunto de alguien como el autor el imaginarlo siquiera.

En resumen, el comentario del discurso en *Barchester Towers* generalmente adopta la forma de explicación de sus propios límites y los límites parecen ser los de la competencia, conocimiento y sofisticación del narrador. No se cuestiona de ninguna manera lo ficticio de la ficción ni los artificios del arte. La narrativa no se subvierte nunca.

El comentario discursivo de Trollope está muy lejos del de Diderot, cuyo narrador en *Jacques The Fatalist* se enorgullece desde el principio de la absoluta arbitrariedad de la invención, y sus efectos en el lector:

Ya ve, lector, como ya estoy lanzando, como, al separar a Jacques de su señor y hacerles pasar todos los riesgos que quiera, depende enteramente de mi si le hago seguir la historia de los amoríos de Jacques durante un año, dos años, tres años.

¡Qué fácil es hacer historias, engañar si quiero a los narratarios, manejarlos a mi antojo! Nuestra confianza es lo de menos para este narrador. El fragmento ilustra maravillosamente la característica de la narración auto-consciente, que no puedo definir mejor que lo hace Robert Alter:

> Una novela auto-consciente es aquella que sistemáticamente hace alarde de su propia condición de artificio y que al hacerlo explora la problemática relación entre el artificio que parece real y la realidad... Una novela totalmente auto-consciente es aquella en la que desde el principio al final, por medio del estilo, el tratamiento del punto de vista, los nombres y palabras que se imponen a los personajes, las pautas que sigue la narración, la naturaleza de los personajes y lo que les acontece, hay un esfuerzo constante por transmitirnos la sensación de que el mundo de la ficción es una construcción del autor creada sobre un fondo de tradición y convención literaria.

Es «un examen del estatus ontológico de la ficción». Se nos «pide que observemos cómo hace [el novelista] su novela, y lo que se requiere técnica y teóricamente para su creación»[36].

Otro fragmento del primer capítulo de la novela de Diderot es todavía más descarado en su juego con el contrato narrativo. Jacques ayuda a una mujer que acompaña al cirujano a levantarse de la posición embarazosa y comprometedora en la que se encuentra tras haberse caído de su caballo. El comentario del narrador subraya la arbitrariedad de su narración o de cualquier otra; no sólo rechaza la historia que podría haber escrito, sino que acusa al narratario de intentar despistarlo, solamente (por así decirlo) por la fácil emoción del *momento*. Se niega firmemente a ser apartado de su camino (aunque ya nos ha dicho que cualquier camino es fortuito), con el fin de estropearle al narratario la excitante visión de la mujer con las faldas y enaguas sobre su cabeza. La primera persona del plural —«pongamos a la campesina otra vez sobre el cabllo detrás de su jinete, dejemos que se vayan y volvamos con nuestros dos viajeros»— no se trata del *nos* de la realeza, sino precisamente del narrador codeándose con el narratario en la convención arbitraria que viene a decir: «Usted y yo, querido amigo, debemos mantener nuestra atención en nuestros asuntos si queremos oír por fin la historia que me he decidido a contar, y usted, por el contrato que firmó voluntariamente al coger este libro, debe acceder a poner otra vez en camino a esta mujer que nos distrae provocativamente».

Este juego con las convenciones narrativas básicas es irónico en el sentido de la «ironía romántica», pero alguna

---

[36] *Ibid.*, págs. x-xiii.

que otra narración auto-consciente va aún más allá, empeñada al parecer en destruirlas, y no simplemente en jugar con ellas. Fragmentos como el siguiente, de *Watt*, de Samuel Beckett, son literalmente destructivos o «deconstructivos» (en el sentido Brechtiano):

> Y luego para pasar a la generación siguiente estaba el chico de Tom el joven Simón, de veinte años, del cual es penoso relatar
>
> ?
>
> y la esposa de su joven primo la hija de su tío Sam Ana, de diecinueve años... y la otra hija casada de Sam Kate, de veintiún años, una chica excelente pero hemofílica (1), y el marido de su joven prima...

A pie de página hay una nota que dice:

> (1) La hemofilia, como la inflamación de la próstata, es un trastorno exclusivamente masculino. Pero en esta obra no[37].

Si no fuera por la nota a pie de página, hubiéramos podido dar la narración por no fidedigna (el narrador simplemente no sabe nada de medicina). Pero como la nota repite y, de hecho, afirma la anomalía, sacamos en conclusión que se está saboteando adrede la obra por puro despecho antinarrativo. La nota viene a decir: «Todas estas historias son puros rollos y mentiras y en su lugar no les haría ningún caso, porque ya ve cómo puedo hacer que se trague los mayores absurdos simplemente con decírselo. "En esta obra no", ¡desde luego!».

En el cine, el comentario del discurso es raro pero no desconocido. En una deliciosa secuencia, Buster Keaton, haciendo de operador de cine en *Sherlock Jr.* (1924), se queda dormido en la cabina. La película que está proyectando se convierte en su sueño; oníricamente baja a grandes zancadas por el pasillo y se mete en la pantalla. Al principio está allí como un objeto extraño, el fondo cambiando detrás de él mientras se esfuerza por «ponerse al corriente»: «Lanzándose desde lo alto de una roca para salvar a una rubia heroína que

[37] Citado por Richard Ohmann en su ensayo en *Literary Style: A Symposium*, ed. Seymour Chatman (Nueva York, 1971), 44-45.

lucha con las olas, aterriza en la arena de un desierto ante la sorprendida mirada de un león»[38].

Un ejemplo mucho más profundo y continuo del cine auto-consciente es *The Man with the Movie Camera* (1928) de Dziga Vertov. Aparentemente un estudio del centro financiero de Londres, de la mañana a la noche, de la vida a la muerte, el propósito verdadero de la película es desmitificar el arte y el artificio de hacer una película. Este objetivo se consigue de varias maneras. La película empieza mostrando una sala de cine vacía que se prepara para ver una película, las butacas se bajan solas, etc. Al final, la cámara «se despide con una reverencia» tras recapitular (como el final musical de una ópera) trocitos de la acción que ha filmado. Consigue el equivalente de la referencia a sí mismo del narrador al filmar planos del cámara filmando los planos que momentos antes y después creemos que son el tema de la película «principal». («Se ve, saliendo del pozo de una mina, a un minero conduciendo una vagoneta de carbón, filmado desde abajo. Pasa de largo, y se ve al cámara boca abajo en el suelo, filmándolo.»)[39] O dando marcha atrás a la película, en lo que se ha dado en llamar el equivalente fílmico de la figura retórica *hysteron proteron:* el acto de comprar una pieza de ternera puede volverse hacia atrás y la carne devolverse «literalmente» a una vaca «resucitada». O montando una secuencia con otra que es nada menos que el editor montando la secuencia-objeto que es el producto final. Por medio de estos recursos se produce «una subversión *a través de* la conciencia [es decir, concienciando al público] de la ilusión cinematográfica».[40] Está claro que Vertov estaba intentando conseguir en su medio lo que Cervantes, Sterne, Diderot, y más tarde Beckett, Nabokov y Fowles, han hecho en el suyo.

---

[38] René Clair, en una cita de Georges Sadoul, *Dictionary of Films*, trad. P. Morris (Berkeley, 1972), pág. 339.

[39] Annette Michelson, «"The Man with the Movie Camera" from Magician to Epistemologist», en *Artforum*, 10 (March, 1972), 61-71.

[40] *Ibid.*, pág. 69. Otras técnicas citadas por Michelson para lograr este efecto son los dibujos animados, cambios bruscos de la velocidad de la proyección que no están motivados por la historia, inclusive la imagen congelada (una advertencia constante de que la pantalla es plana y no profunda), la pantalla dividida y otras ilusiones ópticas.

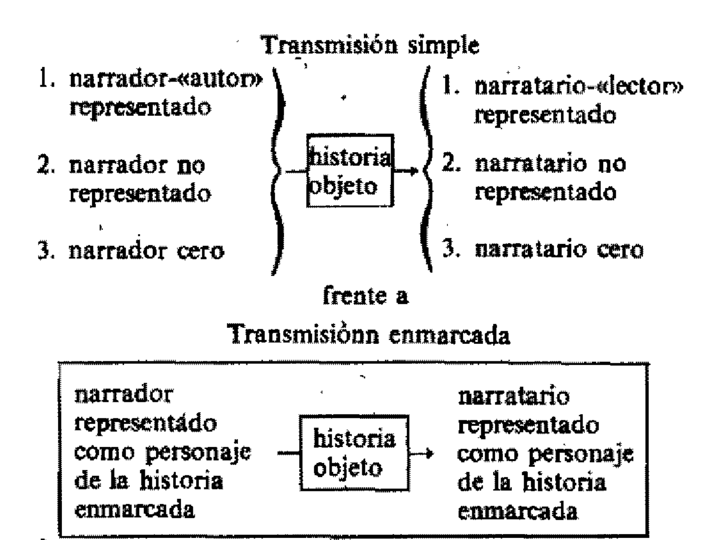
Habiendo ya considerado varias propiedades de los narradores no representados y representados, pasamos por último a su interlocutor, el narratario. Es muchos menos conocido, en realidad su misma existencia no se ha reconocido hasta hace poco. Los estudios del narratario plantean varias cuestiones interesantes: Quién es exactamente; cómo lo identificamos; qué tareas narrativas realiza. Gerald Prince ha empezado a dar respuestas a estas cuestiones:

El narrador puede aparentemente dirigirse el relato a sí mismo, como ocurre en *La Modification* de Butor o *Drame* de Philippe Sollers. Puede dirigirla a un receptor o receptores representados como personajes (*Arabian Nights*, *L'Immoraliste*, *Heart of Darkness*). El receptor-personaje puede ser un oyente (Dr. Spielvogel en *Portnoy's Complaint*, el Califa en *Arabian Nights*) o un lector (Mme. de Merteuil, Valmont, o Cecile en *Les Liaisons dangereuses*, Isa o Robert en *Le Noeud de vipères*); él mismo puede tener un papel importante en los sucesos que le son narrados (*La Modification*, *Les Liaisons dangereuses*) o, por el contrario, no tener nada que ver (*Portnoy's Complaint*); puede ser influenciado por lo que lee o escucha (*L'Emploi du temps*), pero igualmente puede no serlo (*Heart of Darkness*). A veces el narrador puede tener a un receptor en mente, luego a otro y luego a otro más (*Noeud de vipères*). A veces, su narración puede estar destinada a un receptor y caer en manos de otro: en *Les Faux-Monnayeurs*, Edouard escribe un diario para sí mismo, pero Bernard lo lee por casualidad. Muchas veces, el narrador dirige su relato a un receptor que no está representado como personaje, un potencial receptor real (*Doctor Faustus*, *Eugen Onegin*, *Billion Dollar Brain*). Se puede referir a este receptor directamente (*Doctor Faustus*), o no (*Billion Dollar Brain*). Puede ser un oyente (narrativa oral) o un lector (narrativa escrita); y así sucesivamente[41].

[41] «On Readers and Listeners in Narrative», *Neophilologus*, 55 (1971), 117-122. Prince ha publicado también «Notes towards a Categorization of Fictional "Narratees"», *Genre*, 4(1971), 100-105, y su mejor ensayo sobre el tema «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14 (1973), 178-196, sobre el que se basa la mayor parte de mi explicación. Mis desacuerdos son mínimos, pero quizá debieran mencionarse. Prince tiende a multiplicar las entidades discursivas más allá de las necesidades de la situación. Sugiere que existe no sólo un *lecteur réel* y un *lecteur virtuel* (nuestro «lector implícito»), sino también un «*lecteur idéal*..., aquel que entendería perfectamente y daría su aprobación sin reservas a la más mínima palabra [del autor], a la más sutil de sus intenciones» («Introduction», pág. 180). Me parece que estas cualida-

También es interesante ver hasta qué punto se evoca un narratario. ¿Se aplica también la distinción representado/no representado al narratario?

Prince cree que sí: contrasta «aquellas narraciones que no contienen ninguna referencia a un narratario» con «aquellas que, por el contrario, lo definen como un individuo específico». También podemos reconocer una dicotomía más básica entre los narratarios intradiegéticos y extradiegéticos, es decir, entre aquellos que están en una historia enmarcada y los que son exteriores a las historias. Estas distinciones pueden ser ilustradas con los diagramas siguientes:



des ya están contenidas en el lector virtual o implícito; al menos no veo por qué no habían de estarlo. Qué ventaja teórica hay en presuponer un intermediario, un «lector *manqué*», que *no* entiende perfectamente ni da su aprobación a las palabras e intenciones del narrador. Por qué proponer almas peor dotadas, si para empezar estas entidades existen solamente en relación a la teoría y la teoría requiere la explicación más sencilla que sea posible. Tampoco veo la necesidad de otra entidad que él plantea, el «narratario grado cero —que sólo conoce las denotaciones, no las connotaciones de las palabras—. Si las narrativas son sistemas de segundo orden (es decir, aquellas que ya presuponen competencia en un medio que lo permita), no se me ocurre ninguna buena razón para construir teóricamente seres deficientes en las facultades del primer orden. Ya que hay connotaciones en el lenguaje en general (o al menos en el *texto*, es decir, el lenguaje del discurso), ¿de qué sirve imaginar a un lector que se enfrenta a una narración sin estas competencias?

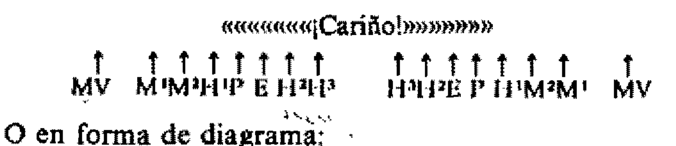
En general, un tipo determinado de narrador tiende a evocar un tipo paralelo de narratario: los narradores representados hacen referencia a narratarios representados, etc. Pero éste no es siempre el caso: un narrador en primera persona puede estar dirigiéndose a un «narratario cero», es decir, a «nadie», como en *L'Etranger* de Camus.

Por muy mínima o extensa que sea la historia enmarcada, ya sea Marlow hablando a sus compinches o Scheherezade tratando laboriosamente de salvar su vida, ésta forma una narración por derecho propio, con sus propias leyes de sucesos y existentes, discurso, etc. Pero ha movilizado además la importante facultad de «auto-incrustación». La «auto-incrustación» es un concepto familiar para los lingüistas y ocurre también en otros sistemas semióticos. La «auto-incrustación» narrativa no es inherente a la mera superficie de un medio (por ejemplo, los verbos de relación, como «Juan les contó que una vez se encontraba en el Congo y...»), sino a la misma estructura narrativa. En el cine se han usado gran variedad de recursos, por ejemplo informar al público de que lo que van a ver es una historia dentro de la historia que han estado viendo con fundidos, efectos ópticos de «ondas de agua», etc.

Teóricamente, la «auto-incrustación» puede ser tan extensa como la capacidad de la memoria misma. En su punto culminante, la historia de John Barth «Menelaid» introduce siete en una orgía de puntución. Menelao es el narrador: su voz incorpórea (MV) cuenta la historia en la que Menelao como personaje (M^1, primeras comillas) recuerda una profecía de Proteo de que un día, bebiendo con Peisístrato y Telémaco, les contaría (PT, segundas comillas) lo que le contó a Elena a bordo del barco de vuelta a casa desde Troya (H^1, terceras comillas) sobre lo que Proteo le aconsejó que hiciera (P, cuartas comillas). Pero Proteo no se lo diría hasta después de oír cómo había aprendido Menelao a alcanzarlo; a Menelao se lo había enseñado la hija de Proteo, Eidothea, pero no hasta que él le contó (E, quintas comillas) lo que habían discutido él y Elena (H^2, sextas comillas) después de descubrirla en la cama de Deiphobus *in flagrante delicto* a la caída de Troya, es decir, la historia de su original luna de miel y cómo le engañó Paris (M^2 y H^3, séptimas comillas). La pregunta fundamental de esa conversación definitiva fue: «¿Por qué accedió Elena a casarse con Menelao cuando

podría haber elegido entre tantos hombres superiores a él?» Menelao *tenía* que saberlo y eso fue su ruina. En el clímax de la historia nos vemos enfrentados al siguiente bombardeo de comillas:

«««««««¡Habla!» Gritó Menelao a Elena en el lecho nupcial», le recordé a Elena en su habitación de Troya», le confesé a Eidothea en la playa»; le dije a Proteo a la entrada de la cueva», le revelé a Elena en el barco», le conté a Peisistrato al menos en mi vestíbulo de Esparta», le digo a cualquiera y donde esté. Y Elena respondió:



O en forma de diagrama:

MV→ M¹→ PT→ H¹→ P→ E→ H²→ Historia objeto H³ + M²

La mención explícita de los narratarios es comparable con la de los narradores. Se puede hacer referencia al narratario simplemente con el pronombre de segunda persona, lo mismo que el narrador se refiere a sí mismo con el de primera, o se le puede aplicar algun epíteto familiar: «su autor» evoca fácilmente al correspondiente «mi (o) querido lector». El uso de la primera persona del plural es un poco más complejo, porque al menos en inglés tiene funciones tanto inclusivas como exclusivas, «nosotros» puede simplemente referirse al narra-

dor «como realeza», o puede significar exclusivamente «usted, el narratario» y «yo, el narrador»; o de manera inclusiva, «No sólo nosotros dos, sino también todas las otras personas del mundo de la misma opinión (es decir, "razonables")». En este último caso, no nos preocupan tanto las estructuras del narratario como las «generalizaciones» narrativas del tipo ya discutido antes.

La referencia al narratario por implicación es un asunto más delicado. Cualquier parte del texto narrativo que no sea estrictamente diálogo o una simple relación de acciones, y especialmente aquellas que parecen estar explicando algo, realiza esta función. De la misma manera que los fragmentos explicativos presuponen a alguien que explica, también presuponen al que se le está explicando. Fragmentos en los que los elementos están directamente caracterizados se introducen en beneficio de un narratario. Por ejemplo, de *Sons and Lovers:* «Siempre había esta sensación de discordia y disensión en la familia Leivers»; «Miriam era hija de su madre»; «Miriam y su hermano eran antagonistas por naturaleza, Edgar era un racionalista, era curioso y tenía una especie de interés científico en la vida». La decisión de Lawrence de comunicar la información sobre Miriam y Edgar de esta manera resumida y directa presupone necesariamente a alguien que está escuchando a alguien que lo cuenta.

Se dan formas de comunicación más directas entre el narrador y el narratario. Éstas poco menos que nombran abiertamente al narratario, pero suenan claramente como trozos de la mitad que pertenece al narrador en un diálogo que está teniendo lugar entre los dos.

A veces el contexto indica un vacío en el diálogo, un hueco en la continuidad durante el cual el narratario debe haber hecho una observación al narrador. Los autores menos seguros indican tales elipsis con puntos suspensivos; los más sofisticados no. En la segunda página de *La Chute* de Camus, después de que el narrador se ha ofrecido a pedir una ginebra para el narratario porque el camarero, un «gorila» que sólo habla holandés, no va a poder entenderle en francés (demostrando así que el narratario es como mínimo *francófono*), dice:

Y ahora le dejo, Monsieur, encantado de haberle sido útil. Se lo agradezco, y aceptaría si me asegura que no le molesta. Voy a traer mi vaso junto al suyo.

El narrador primero hace como si se volviera a su sitio, pero luego se reúne con el narratario. La voz de este último no se registra, pero podemos «oírla» en el espacio entre *haberle sido útil* y *se*. El narrador no tendría motivo para darle las gracias al narratario a no ser que haya hecho o dicho algo entretanto que provoque ese agradecimiento —se necesita poca imaginación para adivinar que efectivamente le ha invitado—. Aunque hay un vacío a nivel superficial, el contexto narrativo proporciona pistas convincentes. Esto se confirma en la última frase, en la que el futuro indica directamente que se ha realizado un gesto convencional de amistad (el poner los vasos juntos «interpretado en relación a» un «código de conducta en los bares»).

Se ha observado que el narratario, como el narrador, puede cambiar en el curso de la narración, bien desarrollándose como individuo o siendo reemplazado por otro. Puede incluso suceder (*Père Goriot* es un ejemplo de ello) que el narrador se despiste de su narratario y tenga dificultad en decidir en un momento determinado quién es exactamente. Quizás el caso más interesante es aquel en el que narrador y narratario se identifican, o cuando intercambian sus funciones. En *La Nausée*, Roquentin, como otros novelistas-escritores de diarios, es su propio narratario. En *Los Cuentos de Canterbury* y *El Decamerón*, los narratarios se convierten, por turno, en narradores, puesto que la historia enmarcada consiste en un festivo contrato por el que cada uno contribuye y también escucha el entretenimiento común. En *L'Immoraliste*, uno de los narratarios de Michel se convierte en el narrador, por medio de una carta, de la historia de Michel al hermano de éste, el nuevo narratario.

¿Cuáles son las tareas narrativas realizadas por el narratario? Siguiendo con nuestra dicotomía básica, separo las funciones intradiegéticas de las extradiegéticas. Intradiegéticamente, dentro de una historia enmarcada, hace el papel de público para el narrador, un público con el que se pueden practicar los distintos artificios de la retórica narrativa. Recordando que la retórica en la ficción tiene que ver con la verosimilitud y no la «verdad» discutible, el narratario puede mostrar con su conformidad que los esfuerzos del narrador para convencerle, para conseguir que acepte su versión, realmente tienen éxito. En *Las Mil y Una Noches*, el califa sigue escuchando y por lo tanto Scheherezade vive. En los

casos más sencillos, cuando no hay razón para dudar, la aprobación del narratario es garantía suficiente de que el narrador es fidedigno. Si, por otra parte, sospechamos que el narratario es muy crédulo, nuestra decisión es más difícil. ¿Son tanto el narrador como el narratario no fidedignos?, ¿o es el narrador fidedigno a pesar de nuestras dudas sobre el narratario?

La relación narrador-narratario puede compararse a los temas de la historia objeto o confirmarlos de algún modo. Prince da dos buenos ejemplos de cómo se entrelazan las relaciones internas y externas.

> En *Père Goriot*, el narrador mantiene relaciones de poder con su narratario. Desde el principio, se esfuerza por anticipar las objeciones de este último para dominarlo y convencerlo. Lo intenta todo, engatusarlo, suplicarle, burlarse de él, amenazarlo, y suponemos que termina por convencerlo... Este tipo de lucha, esta sed de poder también se encuentra al nivel de los personajes [en la historia-objeto]. Al nivel de los sucesos, lo mismo que en el de la narración, ha tenido lugar el mismo combate.

En *La Chute*, la relación del narrador con el narratario no sólo se corresponde con los sucesos de la historia, sino que facilita la única clave real para la cuestión principal, es decir, si la autojustificación de Clamence es válida o no:

> En *La Chute*... sólo estudiando las reacciones del narratario de Clamence se puede llegar a saber si, de acuerdo con el texto, los argumentos del protagonista son tan poderosos que no pueden rechazarse, o si, por el contrario, se trata únicamente de una súplica especial, inteligente pero en el fondo poco convincente. Por supuesto, a lo largo de la novela, el narratario no dice ni una palabra... Cualquiera que sea la identidad del narratario, lo que importa es su grado de aceptación de los argumentos del héroe. Ahora bien, el discurso del narrador da señales de una resistencia cada vez más intensa por parte del narratario. El tono de Clamence se hace cada vez más insistente, sus frases cada vez más turbadas a medida que la historia continúa y su oyente se le escapa. En la última parte de la novela varias veces da la impresión de estar seriamente alterado[42].

Se plantean problemas de distancia debido a que el narrador media entre el narratario y el mundo de la obra, en

[42] Prince, «Introduction», págs. 195-196.

particular, sus personajes. Si proponemos dos niveles básicos de distancia entre estas tres entidades, «cercano» y «alejado», podemos reconocer dos tipos distintos de relaciones. El narrador y el narratario pueden estar cercanos el uno del otro, pero alejados del personaje (por ejemplo en el caso de la ironía); el narrador puede estar alejado y ha puesto al narratario y al personaje en estrecho contacto (ver el ejemplo que sigue de *The Secret Agent*); el narrador y el personaje están cercanos y alejados del narratario (como sucede en la narración en primera persona no fidedigna o ingenua); los tres están cercanos (predomina un sentimiento general de simpatía, como en «The Garden Party»); los tres están alejados (un narrador distante habla de personajes distantes, como en Céline).

Un ejemplo de uno de los tipos más raros (el segundo que hemos mencionado) es el siguiente fragmento de *The Secret Agent* de Conrad. Mr. Verloc acaba de tener una desagradable entrevista con Mr. Vladimir y está mirando por la ventana de su sombrío recibidor a la calle oscura:

> Sentía una hostilidad latente a todo lo exterior con una fuerza que se acercaba a una auténtica angustia física. No hay trabajo que frustre tanto a un hombre como el de agente secreto de la policía. Es como si tu caballo cayera muerto de repente dejándote tirado en medio de una llanura deshabitada y sedienta. La comparación se le ocurrió a Mr. Verloc porque en sus tiempos había montado varios caballos del ejército.

La oración que empieza «No hay trabajo...» nos parece en principio una generalización del narrador y *tu* se interpreta en consecuencia —«cualquiera que se encuentre en ese apuro»— quizás «tu», y no «de alguien», para sugerir una referencia más íntima al narratario. La última oración, sin embargo, revela que en realidad éstos eran los pensamientos de Verloc en forma indirecta libre. A pesar de eso, el «tu» parece conservar algo de su fuerza original: Podemos suponer que Mr. Verloc está dirigiéndose a un interlocutor en su propia imaginación (el único lugar donde puede permitirse tales confidencias). El narratario es *su* versión del narratario y por tanto también un objeto ironizado por el narrador, puesto que el narratario real está al tanto de la broma.

Puede establecerse otra compleja ironía, entre el narratario y el lector implícito. Así como el narrador puede ser no

fidedigno, lo mismo pasa con el narratario. El ejemplo más claro que he visto hasta ahora es el citado por Prince de *Tom Jones*. El narrador aconseja al narratario: «Tratar de los efectos del amor contigo debe ser tan absurdo como hablar de colores a un hombre ciego de nacimiento... probablemente el amor, en tu opinión, puede parecerse mucho a un plato de sopa o a un solomillo de ternera asado». Esto funciona sólo hasta el punto de que el lector implícito no esté de acuerdo con la opinión del presunto narratario de que el amor se parece realmente a un plato de sopa o un bistec. El lector implícito al que se refiere el autor implícito (que se opone al narratario al que se refiere el narrador) es precisamente alguien que tiene una actitud más seria con respecto al amor.

Estos casos destacan la mediación del narratario gracias a su distancia del lector implícito. Pero la mediación también funciona en situaciones fidedignas: interpretaciones o juicios directos hechos por un narrador pueden ser reforzados por la aprobación (incluso si es tácita) del narratario. Obviamente, el hecho de que un narratario que además hable no cuestione o se oponga al enunciado del narrador respalda su credibilidad. Si el narratario dijera «Sí, comprendo» sus argumentos aún se reforzarían más. El lector implícito que duda de tanta solidaridad debe probar que al narratario se le engaña fácilmente o que está aliado con el narrador, si no tiene pruebas de ello, tiene que darle su aprobación. Esta comunicación directa de valores y opiniones entre narrador y narratario es la manera más económica y clara de comunicar al lector implícito las actitudes que el texto requiere. Muchos textos modernistas que consideran la ambigüedad un bien estético evitan por ello este contacto directo.

Otra función que el narratario puede realizar es la de definir con más claridad al narrador. El narrador de *Tom Jones*, a través de su interacción con el narratario, nos parece «muy seguro de sí mismo, pero justificadamente, porque es infinitamente superior a su narratario, tanto en conocimiento como en sensatez; un poco tiránico porque no duda en intimidar, incluso brutalmente, a cualquiera que no esté de acuerdo con él, pero a pesar de todo, una buena persona y siempre dispuesto a hacer las paces»[43].

Igualmente, la *ausencia* de tal definición puede ser a su vez

[43] *Ibid.*, pág. 193.

una indicación de algún tipo: Merseault, en *L'Etranger*, vive tan distanciado de todo el mundo que, a pesar de su referencia en primera persona, no evoca a un narratario. Podría perfectamente estar hablando consigo mismo, y el efecto es aún más conmovedor porque tampoco está en contacto consigo mismo.

Chaim Perelman, el famoso retórico legal, ha observado el interesante hecho de que cualquier hablante puede «por cierta especie de ficción introducir a su público en una serie de públicos diferentes». (El ejemplo que da concierne a los personajes y no a los narradores y los narratarios, pero el principio podría valer también claramente para los últimos.) Da una cita de *Tristam Shandy:*

> [El padre de Tristam]... consideraba sus argumentos en todos los aspectos, discutía el caso con ella como cristiano, como pagano, como marido, como padre, como patriota, como hombre. Mi madre respondía a todo sólo como mujer, lo que le ponía las cosas difíciles porque, como no podía manifestarse y luchar hasta el final tras esa gran variedad de personajes, era una lucha desigual: siete contra una [44].

Sin duda esto es el epítome de la definición del público, y una parodia de ella. El hablante deslumbra a su público para que le dé su aprobación haciendo sus argumentos a la medida para satisfacer todas las posibles objeciones. Al hacerlo, teóricamente destruye la independencia del público. No se trata en absoluto de la maniobra retórica que usa una multiplicidad de argumentos para satisfacer a un público compuesto de individuos de diferentes esferas: carnicero, panadero, fabricante de palmatorias, conservador, liberal, comunista, hippy. Aquella multiplicidad no es un objetivo normal de las estructuras narrativas. No se me ocurre ni un solo ejemplo bueno, pero sin duda debe haberlos. Su rareza parece estar en función de la necesidad que tienen la mayoría de las narraciones de la confianza y enfoque específico de un narrador realmente nombrado o indicado.

---

[44] Citado en Chaim Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca, *The New Rhetoric: A Treatise on Argumentation* (Notre Dame, 1969; versión española: *La Retórica. Tratado sobre la argumentación*, Madrid, Gredos, 1989), pág. 22.

Conclusión

> He terminado; lo han oído todos;
> tienen los datos; emitan su juicio.
>
> Aristóteles, *La Retórica*

Resulta pesado leer teorías y el teórico tiene con su público una obligación especial de resumir y hacer el inventario. En vez de dar un conjunto de datos sobre el texto que llamamos narrativo, he buscado una manera de examinarlo que explique las características que los críticos han creído tradicionalmente que son importantes: trama, personaje, escenario, punto de vista, voz narrativa, monólogo interior, corriente de conciencia; junto con otras que han surgido en la discusión crítica aún hace poco, como el narratario. He examinado estas denominaciones de nuevo para ver cómo podríamos hacerlas más coherentes en sí mismas y entre ellas. Se han propuesto definiciones pero no con carácter definitivo.

Quizás podría resumirlo mejor admitiendo algunas cuestiones que siguen abiertas. Para empezar desde el principio, ¿es útil la distinción entre la historia, el elemento del contenido de la narrativa, y el discurso, su elemento formal? La distinción no es nueva, pero normalmente no se discute de una manera tan radical. Dentro de la historia, una cuestión vital es la que concierne la base para la conexión de los sucesos. Los textos contemporáneos cuestionan muy seriamente las nociones tradicionales de causalidad narrativa. Hay que proponer algún principio organizativo nuevo: queda por ver la adecuación de la «contingencia». Además, los límites entre la narrativa y otros géneros temporales deben ser examinados. Hay muchos textos marginales que todavía no

han sido explicados. Las narraciones modernistas en particular deberían ser examinadas a fondo para ver si las distinciones de Genette entre orden, duración y frecuencia son suficientemente convincentes. Los códigos de la verosimilitud requieren una articulación detallada hecha por historiadores literarios para que podamos entender mejor los poderosos mensajes culturales *no* mencionados que van incorporados en la mayoría de las narraciones. Queda mucho trabajo por hacer sobre el personaje, cualquiera que sea la base para su análisis: en particular, las convenciones relacionadas con los rasgos (o como quiera que se les llame) necesitan el mismo detallado examen histórico que las relacionadas con las secuencias de sucesos. En ambos casos, habrá que desarrollar las implicaciones semánticas más amplias y también las subclasificaciones de los tipos de tramas y personajes. El escenario es algo prácticamente desconocido, mis breves páginas apenas le hacen justicia al tema, especialmente a su relación con la vaga noción llamada «ambiente». Espero que el reconocer, como he hecho, la relación consustancial entre el personaje y el escenario provoque un interés más serio en este último tipo de existente.

Además, tenemos que investigar las complejas relaciones entre los medios y la estructura discursiva abstracta. En cuanto a la narrativa verbal en concreto, estaría bien preguntar si el «grado de intrusión del narrador» es la mejor manera de analizar la voz del narrador. ¿Se pueden hacer aún otros tipos de distinciones del punto de vista aparte de las que yo he propuesto? La función narrativa del discurso indirecto, especialmente en su forma libre, exige una reformulación sistemática, una vez que los lingüistas y los filósofos lingüísticos se hayan puesto de acuerdo acerca de la mejor manera de explicarlo. ¿Resulta útil distinguir entre monólogo interior y corriente de conciencia o lleva a dificultades conceptuales que no he previsto? Aparte de la presuposición, qué pueden decirnos los nuevos estudios de la prominencia lingüística sobre las sutilezas del arte de la narrativa verbal. Y qué se puede hacer con las recientes ideas sobre la estructura pronominal y todo el asunto de la deixis (por ejemplo, ¿cuál es el estatus semántico del narrador en las narrciones en segunda persona como *La Modification*?). Suponiendo que se dé una explicación más completa de la ironía, qué más podría decirse sobre el narrador irónico, especialmente en las esferas «inesta-

bles» y oscuras en las que han elegido habitar los artistas narrativos desde Dostoyevsky. Y, desde luego, el tema de la narración auto-consciente, a pesar de excelentes teorías como la de Alter, no está agotado. Por último, el narratario (como el «lector» de Stanley Fish) es una nueva y fascinante entidad en el horizonte estético. Estoy seguro de que vamos a oir mucho más sobre él.

Éste es el tipo de cuestiones que espero haber provocado. Para bien o para mal, mi propia explicación se basa en un sentido de «lo bien construido», y no en la autoridad de la tradición y la opinión aceptada. Lo bien construido es una propiedad lógica, y no estética, de los sistemas. Como tal puede ponerse en duda y volverse a examinar; no sólo no lo admito sino que me alegro de ello, y presento mis respetos por adelantado a la persona que construya un modelo mejor.

Pero a esa persona le pediría lo siguiente:

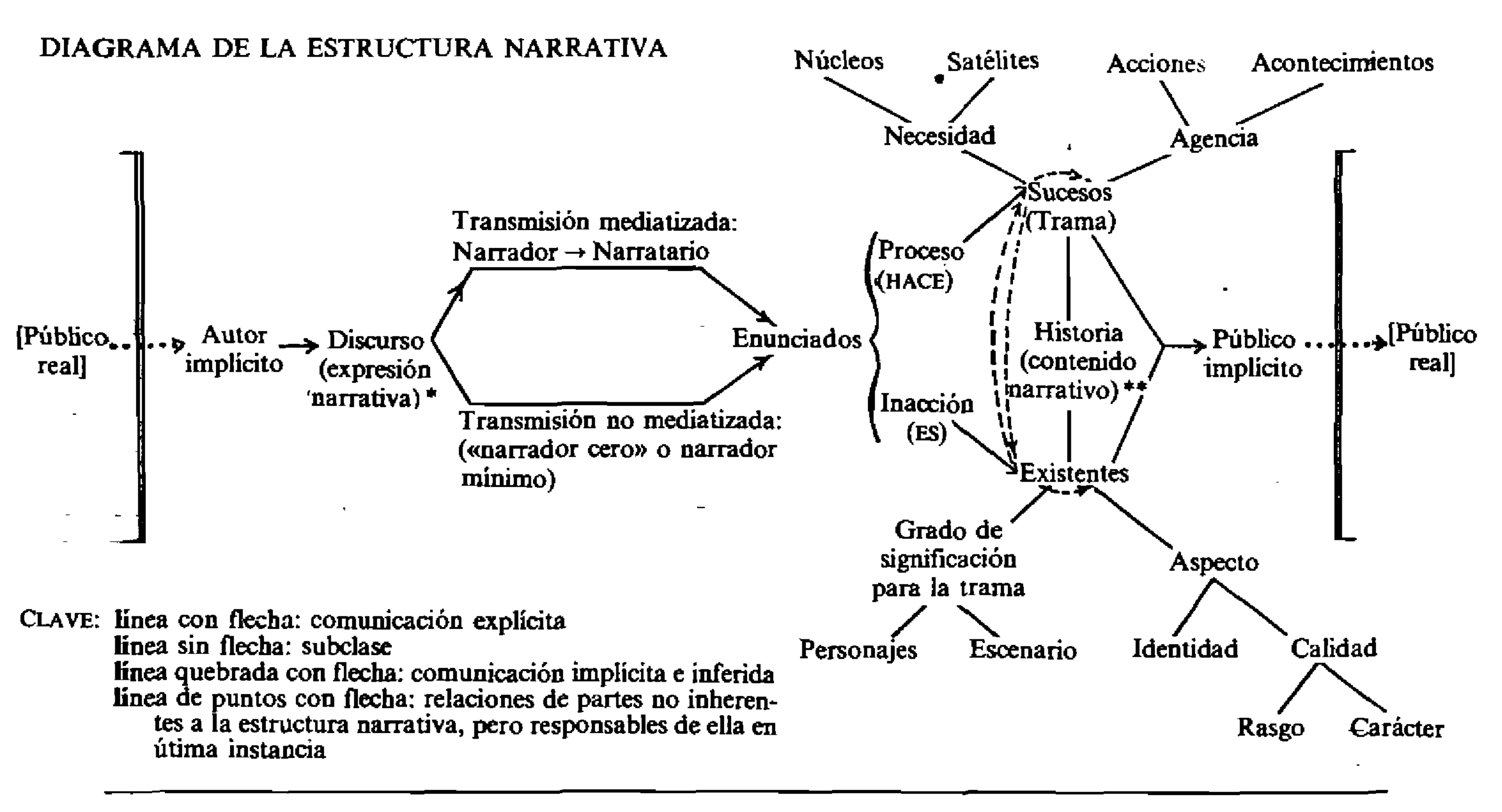
1. Un método: un planteamiento claro de las presuposiciones metodológicas, por ejemplo, si se va a reunir evidencia para apoyar un formulado (deducción) o para formarlo (inducción).
2. Un modelo: si el modelo dualista y formalista que yo propongo es inadecuado, ¿cuál es la razón? Si los cuatro sectores creados por la intersección de la forma y la sustancia, la expresión y el contenido son demasiados o muy pocos, ¿cuántos debieran ser y por qué?
3. Taxonomias: además (y en contraste) de la economía y la sencillez, la prueba de una teoría es su capacidad para acomodar todos los ejemplos de la estructura que pretende tratar y hacer distinciones interesantes entre éstos. Si se demuestra que la mía es inadecuada, ¿cuáles son las distinciones que lo prueban, y en qué sentido su teoría acomoda mejor a éstos?
4. Atemporalidad: ¿qué tipo de textos han aparecido que necesiten explicarse? ¿Con qué criterios puede demostrarse que realmente son nuevos?

A pesar de su recurso a la lógica, cualquier teoría depende mucho de la retórica. A mí esa palabra no me suena mal. Es algo común y justo decir que la única retórica verdaderamente mala es la retórica inconsciente. Soy muy consciente de estar *discutiendo* una serie de casos, el dualismo del discurso y la historia, la distinción entre monólogo interior y corriente de conciencia, etc... La discusión parece la mejor manera de proceder. El éxito de cualquier razonamiento depende de su persuasión con el público, que lo juzga, apropiadamente, por

su coherencia y el poder de su capacidad explicativa; bien porque proporciona una diversidad suficiente de ejemplos para probar su validez, bien porque provoca con facilidad una discusión de sus métodos, conclusiones, análisis y, especialmente, si anticipa e invita razones contrarias. Al mismo tiempo, creo que la misma persuasión es una noción profundamente convencional, un reflejo de las actitudes culturales e históricas. «Cada tipo de retórica tiene su propio estilo característico»: Aristóteles estaba pensando en la diferencia entre el habla y la escritura, la oratoria y la composición. Pero si equiparamos la palabra «estilo» con algo como el *epistème* de Foucault —la manera de pensar característica de una época determinada— la máxima asume una resonancia nueva y poderosa.

Saussure, Jakobson y Chomsky han creado un nuevo *epistème* para nuestra generación. Su manera de pensar ha provocado trastornos en muchas disciplinas que tienen contactos con la literatura y las artes. La clase dirigente de críticos literarios de América e Inglaterra —salvo algunas notables excepciones— no han recibido bien estos esfuerzos. Con ignorarlos no los van a hacer desaparecer. Pero serios desafíos ayudarán a rebajar sus pretensiones menos justificadas y harán más sofisticada la manera en que *todos* miramos la literatura. El debate teórico sólo puede ser bueno, siempre que sea honesto, tolerante y objetivo. Nadie puede leer, ver y oír todas las narraciones que han sido compuestas, de manera que, en un sentido puramente práctico, la teoría depende de la experiencia de una comunidad de eruditos, críticos y también teóricos. Cuando los críticos me facilitan ejemplos interesantes a los que mi teoría no da cabida, me siento muy agradecido por esta oportunidad de mejorarla. A cambio, espero proporcionarles términos que cumplan sus requisitos, términos que han sido forjados en el debate teórico para que puedan confiar verdaderamente en ellos para su tarea, la dilucidación y evaluación de los textos.

DIAGRAMA DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA



CLAVE: línea con flecha: comunicación explícita
línea sin flecha: subclase
línea quebrada con flecha: comunicación implícita e inferida
línea de puntos con flecha: relaciones de partes no inherentes a la estructura narrativa, pero responsables de ella en útima instancia

---

* Ésta es la forma de la expresión narrativa; su *sustancia* o manifestación aparece en varios medios (verbales: novela, historia; visuales: cuadros, historietas; audiovisuales: cine, etc.).

** Ésta es la forma del contenido, no su sustancia.

Índice de materias*

* Elaborado por Susana Madera Seoane.

Índice de autores y de obras*

* Elaborado por Montserrat Iglesias Santos.

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS
TALLERES GRÁFICOS DE UNIGRAF, S. A. EN
MÓSTOLES (MADRID), EN EL MES DE
FEBRERO DE 1990